

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

BEATRIZ FOGANHOLI GOMES DE MOURA

Have you ever danced in the tropics?

Carmen Miranda e as representações dos latino-americanos no contexto da Política da Boa
Vizinhança
(1940-1943)

**GUARULHOS
2019**

BEATRIZ FOGANHOLI GOMES DE MOURA

Have you ever danced in the tropics?

Carmen Miranda e as representações dos latino-americanos no contexto da Política da Boa
Vizinhança
(1940-1943)

Trabalho de conclusão de curso apresentada à
Universidade Federal de São Paulo como requisito
parcial para obtenção do título de Licenciada em
História.

Orientação: Profa. Dra. Mariana Martins Villaça

GUARULHOS

2019

MOURA, Beatriz Foganholi Gomes de.

Have you ever danced in the tropics? Carmen Miranda e as representações dos latino-americanos no contexto da Política da Boa Vizinhança (1940-1943)/ Beatriz Foganholi Gomes de Moura – 2019.

100 f.

Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em História) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2019.

Orientação: Profa. Dra. Mariana Martins Villaça.

1. Estados Unidos 2. América Latina. 3. Política de Boa Vizinhança. 4. Carmen Miranda. I. Profa. Dra. Mariana Martins Villaça. II. Carmen Miranda e as representações dos latino-americanos no contexto da Política da Boa Vizinhança (1940-1943).

BEATRIZ FOGANHOLI GOMES DE MOURA

Have you ever danced in the tropics?

**Carmen Miranda e as representações dos latino-americanos no contexto da Política da Boa
Vizinhança (1940-1943)**

Trabalho de conclusão de curso apresentada à
Universidade Federal de São Paulo como requisito
parcial para obtenção do título de Licenciada em
História

Aprovação: ____/____/____

Profa. Dra. Mariana Martins Villaça
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Luis Antonio Coelho Ferla
Universidade Federal de São Paulo

Profa. Paula de Castro Broda
Mestre em História
Universidade Federal de São Paulo

AGRADECIMENTOS

Ao finalizar meu trabalho percebi que mesmo me sentindo sozinha, tive muitas pessoas que me apoiaram e que foram fundamentais para que eu chegasse até aqui. Agradeço principalmente a minha orientadora Mariana Villaça, que acreditou em mim e na minha monografia, me amparou nos momentos em que me senti perdida e gentilmente esteve presente durante todo o meu processo de escrita.

Ao Luis Ferla por me incluir em seu projeto Cine CHiCo que me fez lembrar o meu amor pela arte cinematográfica e por aceitar fazer parte da minha banca. Igualmente agradeço a Paula Broda, que aceitou fazer parte da minha banca e também me ajudou, á distância, com sua dissertação inspiradora e necessária.

A Patrícia Foganholi e Marcos Moura, mãe e pai, que com amor e paciência se tornam todos os dias responsáveis por todas as etapas que concluo. Todas as minhas realizações são verdadeira e justas declarações de amor a essas duas pessoas que me oferecem seu melhor dia após dia. A minha irmã, Bianca, que me inspira e me apoia em todos os meus planos, sejam eles bons ou ruins. É da existência dela que tiro a certeza de que nunca serei uma pessoa só no mundo.

Às mulheres que me criaram, em especial minha bisavó Mariazinha e minha avó Ivone, que me ensinaram o básico e o excepcional da vida. A Amanda e Cláudia que me inspiram como exemplo e tornam meus sonhos menos irreais.

Ao Ian, que, com 5 anos de existência, me ensinou mais sobre o amor e a serenidade do que muitos. Foi na convivência diária com essa criança que eu aprendi que o necessário é muito menos do que eu idealizo e que não existem na vida trocas justas, e sim entregas verdadeiras. Ele foi o principal responsável por me deixar mais leve e feliz durante a escrita desta monografia, e sem meus momentos de brincadeira e distração com ele teria sido muito mais difícil passar por essa fase.

A Julia, Giovanna, Carol, Letícia, Isabella e Gabriela. Sem todas elas nada disso seria possível pois elas me fizeram continuar nos momentos em que quis parar. Os dias ao lado dessas mulheres me inspiraram a ser o melhor de mim. Ao Felipe, a quem eu agradeço pela parceria e pela gentileza de me ouvir em todos os momentos.

A Bárbara, Kemilly e Jamille que estão do meu lado desde nossos 14 anos, mulheres que eu tive o prazer de ver amadurecer e crescer junto com elas. A Ana Carolina, que está a 8 anos do meu lado e, aos 15, me deu um conselho que irei levar para a vida: o exercício de tentar ver com os olhos dos outros sempre nos soma.

Todas essas pessoas foram fundamentais para que eu finalizasse este trabalho. Ofereceram a mim, cada uma delas, o que puderam, e eu agradeço a gentileza e companhia. Me sinto agraciada pela vida por ter entrado em contato com cada um de vocês.

Agradeço também a Deus e meu Pai Oxalá, minhas fontes inesgotáveis de amor e sabedoria.

E por fim, mas não menos importante, agradeço a mim mesma. Por ter me proposto e concluído um trabalho tão importante para a minha vida. Ao final deste me sinto mais capaz, forte, disposta a concluir todos os projetos de vida que tenho em mente. Pretendo me tornar algum dia, quem sabe, uma Pequena Notável.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I	
I.I. O <i>Office of Inter-American Affairs</i>	11
I.II. A fronteira cultural do cinema norte-americano e o <i>American Way of Life</i>	20
CAPÍTULO II	
I. História e divulgação dos filmes	28
I.I A Carmen “argentina”	28
II.II. A Carmen “cubana”	32
I.III. A Carmen “brasileira”	34
II. Análise dos Filmes	37
II.I. <i>Down Argentine Way</i>, 1941	40
II.II. <i>Week-End in Havana</i>, 1942	49
II.III. <i>Springtime in the Rockies</i>, 1942	62
CAPÍTULO III	
I. A Ausência	77
II. O <i>South American Way</i> de Hollywood	80
III. Carmen Miranda: muitas em uma	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	93

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Gráfico “ <i>16mm Projectors Equipaments</i> ”	15
Figura 2 - Gráfico “ <i>35mm Shorts</i> ”	26
Figura 3 - Gráfico “ <i>35mm Features</i> ”	26
Figura 4 - Gráfico “ <i>16mm Productions</i> ”	27
Figura 5 - Pôster <i>Down Argentine Way</i>	31
Figura 6 - Pôster <i>Down Argentine Way</i>	31
Figura 7 - Pôster <i>Down Argentine Way</i>	31
Figura 8 - Pôster <i>Springtime in the Rockies</i>	37
Figura 9 - Pôster <i>Springtime in the Rockies</i>	37

INTRODUÇÃO

A década de 1940 foi um período marcado pela Política da Boa Vizinhança, caracterizada pela aproximação entre América Latina e Estados Unidos através de diversas medidas políticas internacionais, econômicas e culturais. O período analisado no presente trabalho, no contexto da Segunda Guerra Mundial, foi de sedimentação do discurso pan-americanista e de solidariedade continental, conduzido pelos Estados Unidos em razão do estresse econômico causado pela Guerra. Aqui, apresentamos como a Política da Boa Vizinhança também foi feita através do campo cultural, especificamente da propaganda de guerra através do cinema produzido em Hollywood.

A escolha do filme como fonte histórica é justificada pelo relacionamento que as sociedades modernas têm com o filme, o que faz com que ele adquira uma importante função na estruturação da cultura e ideologia de uma determinada sociedade. Levamos em consideração que este tipo de fonte tem sua riqueza particular que deve ser analisada a partir de suas especificidades metodológicas. Para Michel Lagny o primeiro pressuposto a ser levado em consideração na análise fílmica é que esse tipo de arte é uma produção cultural contextualizada culturalmente que “conduz a construir a partir do reemprego ou dos indícios do entrecruzamento de redes intertextuais, admitindo que o jogo de trocas não se faz em termos de influências determinantes, mas em termos de interferências complexas.”¹ Isto significa que o contexto em si é indicador do tipo de produção cultural que é proposta, no caso da monografia, trabalhamos com o contexto de Segunda Guerra e Política da Boa Vizinhança mas que não é determinante único da produção. A pesquisa se desenvolve com um olhar para as particularidades apresentadas no filme, como pedido em uma análise fílmica e mais importante ainda na questão do estereótipo. Tendo uma análise voltada para obra em si, se apoiando em seu contexto cultural, e não ao contrário.

O primeiro capítulo do presente trabalho expõe o contexto político dos Estados Unidos. Inicialmente analisamos dois trabalhos da história dos Estados Unidos que a partir de uma visão nacional, discorrem sobre o que foi o Escritório de Relações Inter-Americanas. São eles o inventário *Guide to materials on Latin America in the National Archives of the United States* e o

¹ LAGNY, Michelle. “O cinema como fonte da História”. In: NOVOA, Jorge et al (Orgs.) Cinematógrafo. Um olhar sobre a História. Salvador: EdUFBA; São Paulo: Ed. Unesp, 2009. P. 126

livro *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*. Ao retomar o nascimento do cinema nos Estados Unidos discorreremos acerca das fronteiras culturais instituídas no cinema norte-americano, uma vez que este teve o seu processo de nacionalização e de instituição de fronteiras culturais quando seu mercado quase fora dominado pela francesa Pathé.

No segundo capítulo da monografia estão presentes levantamentos acerca dos filmes *Serenata Tropical* (1940), *Aconteceu em Havana* (1941) e *Minha secretária brasileira* (1942), como foram feitas as suas divulgações e construções imagética e propagandística dos filmes antes mesmo de seus lançamentos. Os enredos dos filmes, sempre concentrados em um clássico melodrama, fazem parte de uma preferência do público tanto dos Estados Unidos quanto da América Latina, e esse tipo de produção, foi muito importante também nas construções psíquicas das sociedades. Instruindo pedagogicamente os espectadores através dos seus argumentos.

Durante a análise dos filmes estão expostas também as significações que achamos pertinentes a cada filme. Os fotogramas presentes, mesmo que falhos para representar uma obra como um filme, nos dão indícios da análise que foi feita.

O terceiro e último capítulo é concentrado em analisar os filmes como um conjunto e não mais esmiuçando os seus planos sequências e enredos. Esta capítulo é imprescindível também para identificarmos a problemática das ausências, que frequentemente pode ser esquecida nos filmes, uma vez que muito tem para ser dito sobre as presenças.

Além desse aspecto, nos atentamos para a importância da figura de Carmen Miranda que foi muito importante para o período, ela personificou uma parte cultural da Política da Boa Vizinhança e até os dias de hoje a sua figura e história causam curiosidade e estranhamento. Ao analisar a sua figura na história e a sua carreira propriamente dita, quase caímos na tentação de acreditar que nenhuma outra pessoa poderia ter feito o que ela fez. Isso ocorre provavelmente porque não há, na história O seu enorme sucesso fez parte de uma construção dela mesma e dos produtores de Hollywood, que, na tentativa de incorporar na artista toda a América Latina deixaram as suas representações difusas e enfureceram parte do seu público, inclusive o brasileiro.

CAPÍTULO I

Para analisar os filmes *Down Argentine Way* (1940), *Week-End in Havana* (1941) e *Springtime in the Rockies* (1942) e as figuras femininas apresentadas em seus roteiros é necessário expor como as representações das mulheres latinas se construíram em Hollywood antes, durante e depois de seus filmes. O cinema hollywoodiano tem um longo histórico de representações estereotipadas e até mesmo racistas. Os estereótipos se caracterizam principalmente por tipos de representações repetidas de personalidade que podem ser generalizadoras e ofensivas e que não necessariamente condizem com a realidade. Analisar esses estereótipos nos permite reconhecer que eles não são aleatórios, se repetem em padrões ofensivos e opressivos de preconceito, demonstra a “devastação psíquica através de retratos sistematicamente negativos” e entender que os estereótipos não são erros de interpretação, eles são imbuídos de uma funcionalidade social.²

Estudar estereótipos existentes na linguagem cinematográfica, segundo Robert Stam pode levar a uma armadilha do ponto de vista teórico-metodológico, direcionando os estudos das representações a uma espécie de essencialismo, podendo fazer, quem o analisa, cair em uma espécie de reducionismo e análise a-histórica da representação se não levados em consideração a instabilidade histórica do estereótipo e sua linguagem. A individualidade na análise também se configura como uma questão a ser enfrentada, uma vez que a representação do indivíduo se coloca como ponto de referência antes de categorias de poder mais abrangentes, omitindo muitas formas culturais e “podem ser caricaturadas ou deturpadas sem que uma única personagem seja estereotipada”³.

O cinema, como “imagem em movimento” e arte do espaço⁴ deu aos telespectadores a possibilidade de (re)conhecer lugares que antes só existiam no seu imaginário ou estaticamente em fotografias, bem como habitar por um curto período de tempo espaços em que nunca antes

² SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

³ STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Editora Papirus: São Paulo. 3ª Edição. P. 303

⁴ MATIRN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013. P. 217.

O primeiro que definiu o cinema como a arte do espaço foi Maurice Schérer. Para Jean Epstein “nossa imaginação fora arrastada a um exercício tão acrobático das representações do espaço quanto aquele a que nos obrigam os filmes”.

fora possível. Além disso, construiu para os telespectadores do mundo inteiro novas referências de lugares desconhecidos. Os estereótipos são facilmente assimilados nesse processo de dimensão de novos espaços que o cinema possibilita, uma vez que esses espaços -em alguns casos- existem, e se localizam num contexto histórico e político, suas representações através de estereótipos ajudam a construir um discurso dominante que em muitos casos já existem e que são dificilmente reavaliados pelo imaginário popular.

A difusão do cinema faz com que este adquira uma importante função na estruturação da cultura e ideologia de uma determinada sociedade. Ele não constitui exatamente o testemunho do real, mas como fonte histórica ele testemunha o que é, constrói representações do imaginário. Ele pode e deve ser eleito como fonte histórica pois faz parte de um imaginário que foi consumido pelas massas, produzindo relações subjetivas e objetivas de poder e de leitura da realidade.

O cinema possui particularidades ideológicas que podem não ser percebidas por um público mais desavisado, porém Hollywood existe a partir de um pólo ideológico inquestionavelmente predominante e pode ser considerado um dos mais poderosos aparatos político-ideológicos do planeta.⁵

Para Robert Stam⁶ o cinema hollywoodiano frequentemente é considerado o “autêntico” ou “verdadeiro” cinema pelo grande público, posicionamento que o autor, em seu livro se empenha em desconstruir por meio da teoria do cinema. Essa leitura supervalorizada da cinematografia de Hollywood, não raro, pode ser percebida até hoje. Os Estados Unidos, como grande potência que se construiu a partir de um forte discurso nacionalista tem a ascensão da sétima arte também nesse contexto de estratégias de projeção dos imaginários nacionais e de legitimação do imperialismo, advogando a favor da hegemonia política econômica e cultural, inicialmente pelas potências européias e logo em seguida pela norte-americana.

I.I. O Office of Inter-American Affairs

O cinema nasce na forma dominante euroamericana e propaga seu discurso de hegemonia política, econômica e cultural desde a sua produção até a sua distribuição. Como aparato de

⁵ NIGRA, Fábio Gabriel. *El cine histórico de Hollywood como acción hegemónica*. Revista Anos 90, Porto Alegre, V. 22, N. 42, P. 375-405, dez, 2015.

⁶ STAM. Idem.

influência da cultura de massas e do imaginário social ele esteve em grande parte -como já dito- e ainda está a serviço dos projetos de cada nação. Em vigor, no período de 1940-1943 estudado na monografia, o cinema esteve a serviço do projeto de Franklin Delano Roosevelt, que ficou conhecido como “Política da Boa Vizinhança”. O período apresentado coincide com o afastamento do mercado europeu durante a Segunda Guerra Mundial, em que houve um amplo projeto de sedimentação do discurso pan-americanista e de solidariedade continental. No continente americano, a política intervencionista do *Big Stick* dava lugar à Política da Boa Vizinhança.

A Política da Boa Vizinhança aproximava a América Latina dos Estados Unidos por meio de diversas medidas internacionais, econômicas e culturais. Isaias Albertin de Moraes em seu artigo “Política e cinema na era da boa vizinhança (1933-1945)”⁷ apresenta e analisa o *Office of Commercial and Cultural Relations between the American Republics*⁸, fundado em 16 de Agosto de 1940 foi responsável pelas relações internacionais entre Estados Unidos e América Latina. No inventário⁹ de documentos produzidos pelo escritório, organizado em 1973 pelo *National Archives and Records Service* existe a divisão de informação na qual se encontram documentos da *Motion Pictures Division*.

O inventário do Arquivo Nacional apresenta na sua introdução uma justificativa histórica para a sua existência do Escritório de Relações Inter-Americanas naquele período. O discurso reafirmado no inventário é o da solidariedade continental e da troca de benefícios, a política teria benefício mútuo. Para o arquivista e historiador do Arquivo Nacional James B. Rhoads uma das justificativas da criação do escritório era que a América Latina parecia estar caminhando em direção à catástrofe econômica, e que a Política da Boa Vizinhança aliviaria esse estresse econômico causado pela Segunda Guerra Mundial e reforçaria as defesas dos Estados Unidos. As atividades seriam a importação de matéria prima para os Estados Unidos e exportação de produtos manufaturados para a América Latina.

⁷ MORAES, Isaias Albertin. *Política e cinema na era da boa vizinhança (1933-1945)*. Revista História e Cultura, Franca, v. 4, n. 1, p. 277-301, mar. 2015.

⁸ O nome mudou no ano seguinte para The Office of the Coordinator of the Inter-American Affairs.

⁹ Records of the Office of Inter-American Affairs. Compilado por: Edwin D. Anthony. Localizado em: Library of Congress Catalog Card No 73-600146.

De acordo com o documento, no verão de 1940, com o sucesso do exército germânico na Europa Ocidental e as constantes tentativas da Alemanha de alienar cultural, econômica e psicologicamente de maneira subversiva a América do Sul e a Central uma ação mais efetiva por parte dos Estados Unidos foi necessária. Os Estados Unidos viram a necessidade de instaurar uma cooperação e interdependência consistente inter-continental com os princípios da Política da Boa Vizinhança. As medidas providenciariam o fluxo de comércio mais livre possível, um transporte melhorado entre as Américas, maior investimento na América Latina e vigoroso programas educacionais e culturais.

James B. Rhoads, arquivista estadunidense que redigiu toda a contextualização histórica do inventário foi o 5º arquivista do Arquivo Nacional de Washington, ingressou no arquivo nacional em 1952 e se aposentou em 1979, iniciando como professor de história na *Western Washington University* em 1984. Além desse inventário enquanto ele esteve na coordenação do Arquivo foi responsável também pela coordenação da escrita do *Guide to materials on Latin America in the National Archives of the United States*¹⁰, catalogado por John Parker Harrison e George S. Ulibarri. Em ambos os documentos apresentados o discurso que se manifesta vai ao encontro com a corrente historiográfica norte-americana que Maria Ligia B. Prado chamou de mais tradicional “que, procurando manter um aparente tom neutro e objetivo, sente-se muito à vontade quando trabalha com esse período”¹¹. Nos dois documentos é possível notar esse tom aparentemente neutro do momento histórico. A narrativa se mantém sempre com a ideia de benefício mútuo entre os países, mas o discurso norte-americano não deixa de afirmar o Escritório como uma instituição de instrução mais conveniente à América Latina, e reafirma o local como sendo de alta instabilidade e nítida inocência política, podendo ser influenciada pela propaganda dos países do Eixo a qualquer momento.

Muitos estudos historiográficos atuais que analisam o período estão desconstruindo esse posicionamento e reavaliando o discurso estadunidense de benefício mútuo e de provedor da estabilidade e progresso para os países latino-americanos. A historiadora Catha Paquette em

¹⁰ UNITED STATES. HARRISON, Jhon Park; ULIBARRI, George S. (Catalog.). “*Guide to Materials On Latin America In the National Archives of the United States.*” Washington, D.C.: National Archives and Records Administration, 1987.

¹¹ PRADO, M. “*Ser ou não ser um bom vizinho: América Latina e Estados Unidos durante a guerra.*” Revista USP, n. 26, p. 52-61, 30 maio 1995.

“*Soft Power: The Art of Diplomacy in US-Mexican Relations, 1940- 1946*” escrito como capítulo do livro “*¡Américas unidas! Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter-American Affairs (1940-46)*” afirma que o Escritório apenas em público afirmou o seu programa com o discurso de benefício mútuo. No entanto a historiadora identificou, em documentos do Escritório que a intenção sempre foi uma liderança política, econômica e cultural dos Estados Unidos. Um documento de 1942 descoberto por Paquette descreve o objetivo da política, que seria convencer os latino-americanos de que a liderança dos EUA era desejável e necessária. A parte curiosa desse documento é que a política é explicitamente chamada de “*psychological warfare*” ou em português “guerra psicológica”.¹²

Outro historiadores, em geral brasileiros e latino-americanos que analisam as influências da política em seus países também se empenharam em desmistificar um posicionamento essencialmente passivo da América Latina, o fato dos Estado Unidos estarem dedicados na construção de uma política de soberania nas Américas não quer dizer que os países da América Latina não sabiam o que ocorria, não tinha de fato benefícios e aceitavam passivamente todas as demandas norte-americanas. Como Maria Ligia Prado, que identificou as ambiguidades políticas nas relações pan-americanas no continente e que frequentemente “as ações de governos estadunidenses vieram ao encontro dos anseios das elites e governos latino-americanos”¹³.

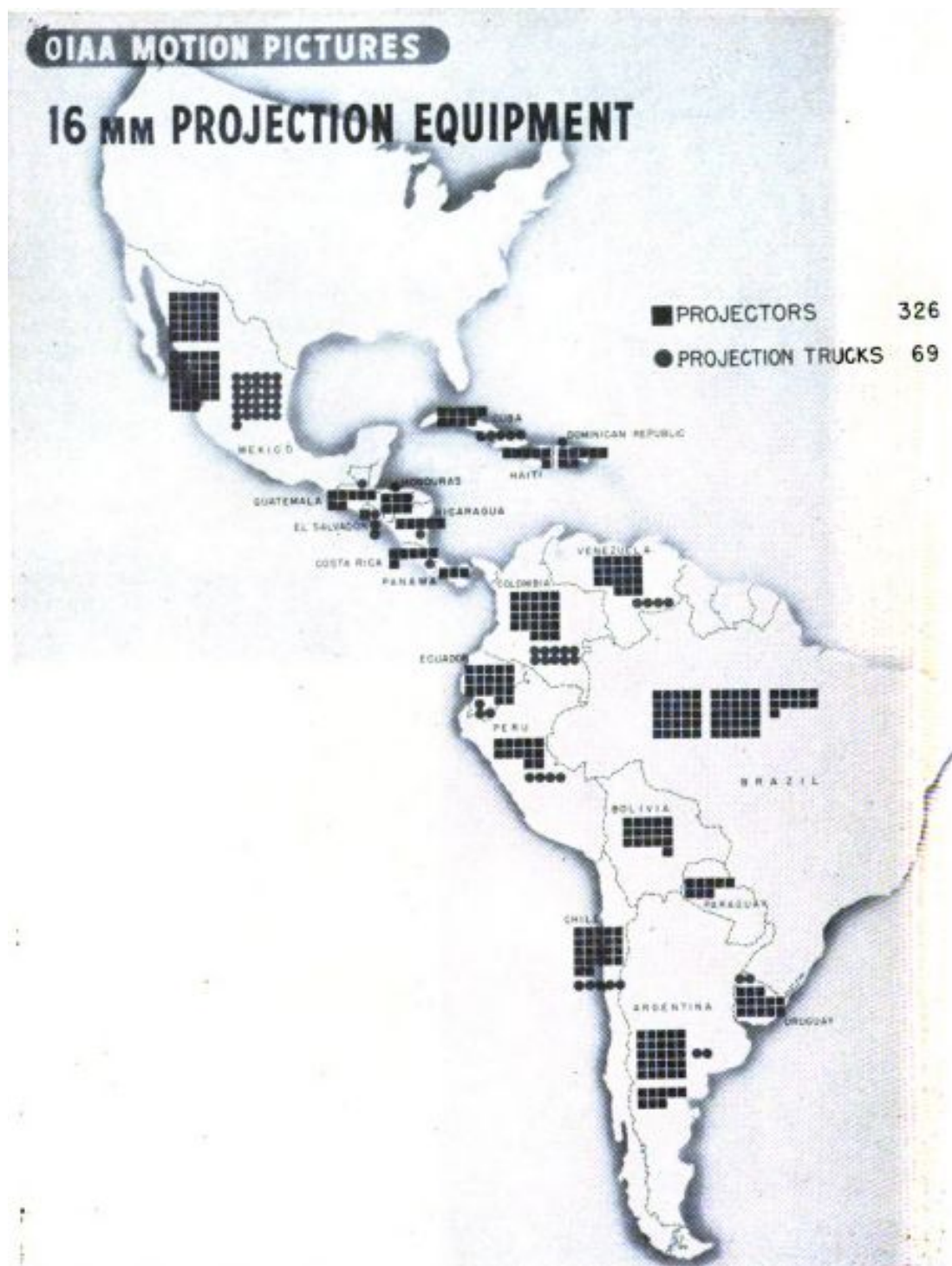
A divisão de cinema do Escritório foi a primeira medida do departamento de comunicação inter-americana, criada em outubro de 1940, justificado pelo alto nível de analfabetismo na América Latina, pois, entre todas as mídias disponíveis, o filme cinematográfico teria um alcance e adesão mais amplos.

Uma das principais atribuições do escritório era roteirizar e editar filmes com trilha em português e espanhol para encaminhá-los para comitês de coordenação na América Latina. Esses comitês eram equipados com projetores, caminhões de som, e telões para a exibição dos filmes em áreas rurais. A imagem abaixo, retirada do livro de domínio pública do Arquivo Nacional,

¹² PAQUETTE, Catha. “*Soft Power: The Art of Diplomacy in US-Mexican Relations, 1940- 1946*”. In. CRAMER, Gisela; PRUTSCH, Ursula (Orgs.). “*¡Américas unidas! : Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter-American Affairs (1940-46)*.” Iberoamericana Vervuert, 2012.

¹³ VILLAÇA, Mariana. Estados Unidos: “fárol” e “polícia” da América Latina. In: MUNHOZ, Sidnei J. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (orgs.). *Relações Brasil - Estados Unidos. Séculos XX e XXI*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2011, p. 65-102.

organizado pelo historiador Donald W. Rowland *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* ilustra a distribuição de projetores e caminhões de projeção de filmes 16 mm no ano de 1946.



A atuação do escritório não se restringiu à área rural dos países da América Latina. O escritório foi dividido em três sessões: produção, distribuição e jornal cinematográfico, concentradas em três polos diferentes: Nova York, Washington e Hollywood. Cada polo diferente do escritório era responsável por um serviço relacionado à Política da Boa Vizinhança, as atividades relatadas a seguir foram detalhadas no livro *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*.

O escritório de Washington era responsável pela política, pelo escopo do programa e por sua coordenação com os de outras agências governamentais. O escritório de Nova York tinha três seções. A Seção de Produção e Adaptação era responsável pela seleção de material de filme produzido por outras agências governamentais, indústria cinematográfica e empresas privadas que fosse convergente com a propaganda de solidariedade intercontinental, para adaptação e rastreamento de som em espanhol e português e para distribuição nas outras repúblicas americanas. Esta seção também desenvolveu histórias, escreveu roteiros, contratou e supervisionou a produção de filmes 16mm sobre as outras repúblicas americanas para serem exibidos por produtores independentes nos Estados Unidos. Uma Seção de Notícias foi responsável pela inclusão de assuntos de relevância interamericana nos lançamentos semanais teatrais¹⁴ das principais empresas de jornal, também distribuído no mercado interno norte-americano. Também publicou um noticiário semanal sobre eventos especiais nas outras repúblicas americanas, para distribuição nos cinemas dos Estados Unidos. Uma Seção de Distribuição organizou e supervisionou a distribuição de filmes 16 mm nas outras repúblicas americanas e garantiu que as embaixadas dos Estados Unidos e os comitês de coordenação tivessem equipamentos e impressões para exibição gratuita. Da mesma forma, era responsável pela distribuição de filmes de importância interamericana nos Estados Unidos.

O escritório em Hollywood era responsável por manter contato com a indústria e aconselhar e alertar os produtores sobre as demandas da Política da Boa Vizinhança relacionados às outras repúblicas americanas. Também supervisionou os projetos das grandes

¹⁴ A *Motions Pictures Division* separava as produções (tanto as suas próprias quanto as privadas) em duas categorias: teatrais e não teatrais. As produções não teatrais geralmente eram de cunho informativo e educativo enquanto as teatrais eram obras fictícias. Ambas, porém, operavam sob a mesma gerência; seus títulos que determinavam em qual categoria se encontravam pois eram suficientemente indicativos do tipo de produção a que cada um se referia.

produtoras de Hollywood, relatou atividades de interesse do Escritório e promoveu o uso de atores e atrizes latino-americanos na indústria, sempre que possível.¹⁵

Em 1941 a *Motion Picture Society of the Americas*, sociedade privada sem fins lucrativos composta por representantes do escritório de relações inter-americanas e pela *Association of Motion Pictures Producers* e outras instituições privadas da indústria cinematográfica norte-americana, foi incorporada ao escritório com a finalidade de facilitar a conexão e o diálogo entre o Estado e a indústria. Hollywood e o Escritório tiveram um histórico de cooperação bastante positivo,

“de 1942 a 1945, eles produziram toda espécie de material institucional, educativo e de propaganda [...]. Boa parte desse material, do escritório coordenado por Jock Whitney da Divisão de Cinema, nunca foi exibido em uma sala de cinema. Destinava-se a telas improvisadas em quartéis, navios, fábricas, escolas, escritórios, hospitais, clubes, igrejas ou estádios, para platéias capazes de absorver imediatamente as suas informações.”¹⁶

De acordo com o livro *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* a *Motion Picture Society of the Americas* firmou o primeiro contrato com o escritório em 1º de abril de 1941, no qual concordava em atuar sob a supervisão direta do escritório, e se sujeitava à orientações de direção e roteirização dos seus filmes. O contrato original foi substituído por outro em 30 de abril de 1942, que determinava novas atividades da *Motion Picture Society of the Americas* incluindo auxílio na produção de filmes relacionados à defesa e moral nacional e ao esforço de guerra dos Estados Unidos e às relações e atividades interamericanas. Este contrato foi estendido e outros projetos foram realizados pela *Motion Picture Society of the Americas*. Em 1944, o contrato foi substituído por um projeto de fomento à *Motion Picture Society of the Americas*, porém as suas atividades ficaram quase inalteradas. A mudança do contrato para o projeto de fomento transformava de novo a *Motion Picture Society of the Americas* em

¹⁵ UNITED STATES; “*History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*.” Washington, U.S. Govt. Print. Off., 1947.

¹⁶ CASTRO, Ruy. “*Carmen, Uma Biografia*.” São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 335

Association of Motion Pictures Producers, uma instituição inteiramente privada, mas que continuava atuando em parceria com o Escritório.

Foi através da Associação e do fomento do governo que institui-se nesse período uma espécie de censura voluntária nos grandes estúdios de Hollywood. Os representantes dos Estúdios participantes da *Association of Motion Pictures Producers* indicavam membros para participar de subcomitês que ocorriam semanalmente, com o objetivo de trocar informações sobre suas respectivas produções e discutir a solução de problemas que surgiam em conexão com a América Latina. Muito provavelmente também eram nesses subcomitês que a recepção dos filmes nos países da América Latina eram discutidos. A pedido do Escritório os Estúdios também ficaram responsáveis por nomear um especialista em relações inter-americanas, que tinha como responsabilidade verificar as produções e garantir a manutenção de conteúdo favorável ao programa interamericano.

A parceria entre governo e indústria privada não se restringiu aos estúdios de Hollywood outras também foram consideradas por Donald W. Rowland verdadeiros sucesso de cooperação. Dentre elas estão a renúncia da *Radio Corporation of America Manufacturing Company* à royalties de processamento de som em filmes distribuído pelo Escritório, bem como a renúncia de royalties pela regravação da *Victor Records* usada na criação de faixas musicais para filmes produzidos para o Escritório. A Sociedade Americana de Compositores, Autores e Editores também renunciou a todos os royalties em nome da organização e de seus membros quando alguma música de sua propriedade foi usada pela *Motion Picture Division*. O Presidente da Federação Americana de Músicos cooperou com a *Motion Picture Division* para reduzir as taxas sindicais e os custos trabalhistas. Os principais produtores de Hollywood também concederam, gratuitamente, os direitos de filmes, curtas não teatrais de 16 mm que tivessem selecionados para distribuição nas outras repúblicas americanas, disponibilizando assim ao Escritório alguns dos melhores curtas do setor, sem custos de produção. Também em muitos casos, as empresas forneceram trilhas sonoras em espanhol e português, economizando custos do Escritório na adaptação dos filmes para uso na América Latina. Também foi possível garantir, sem custos, direitos a outros filmes não teatrais, como os produzidos pelo Serviço Público de Saúde

Americano, pelo *American College of Surgeons*, pela *National Tuberculosis Association*, pela *American Society for the Control of Cancer*, entre outros.

O Escritório, que foi fundado em um período em que a demanda era a Política da Boa Vizinhança atuou em muitos outros períodos sob as demandas pertinentes a cada momento político dos Estados Unidos. Alexandre Valim, em sua tese de doutorado, afirma que o escritório, que a partir de 1944 se chamava apenas *Office of Inter-American Affairs*, “foi considerado uma das agências estadunidenses mais bem preparadas durante a Segunda Guerra Mundial”¹⁷. Com a chegada da Guerra Fria e de Harry S. Truman à presidência os filmes que antes eram produzidos para exaltar os aliados passam a ser considerados subversivos, a hostilidade aos comunistas que antes fora deixada em segundo plano passou a ser uma manifestação prioritária nas políticas culturais e propagandistas norte-americanas.

O escritório foi dissolvido em Agosto de 1945 e suas funções foram transferidas para o Departamento do Estado. A instituição privada *Motion Picture Society of the Americas* ainda existe com o nome de *Motion Pictures Association of America (MPAA)*, composta pelas grandes produtoras norte-americanas Walt Disney Studios Motion Pictures, Netflix Studios LLC, Paramount Pictures Corporation, Sony Pictures Entertainment Inc., Universal City Studios LLC, and Warner Bros Entertainment Inc. e se declara como “a voz da indústria global de cinema e televisão, uma comunidade de contadores de história no centro da inovação, imaginação e criatividade”¹⁸.

Ao longo de sua existência, o escritório tinha como principal função “assegurar que as produções cinematográficas não exteriorizassem destoantes dos princípios da nova política externa estadunidense e/ou construíssem imagens estereotipadas dos latino-americanos em suas películas.”¹⁹ Isso de fato aconteceu e o Escritório interviu no momento em que as críticas dos argentinos, após a exibição de *Down Argentine Way* foram explanadas.

¹⁷ VALIM, Alexandre. “*Imagens Vigias: Uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria 1945-1954*”. Tese de doutorado. UFF, Niterói, 2006.

¹⁸ “We are the voice of the global film and television industry, a community of storytellers at the nexus of innovation, imagination, and creativity.” Disponível em: www.mpa.org/who-we-are/.

¹⁹ MORAES, Isaias Albertin. *Política e cinema na era da boa vizinhança (1933-1945)*. Revista História e Cultura. Franca, V.4, nº1. P277-301, Mar, 2015. P. 289

I.II. A fronteira cultural do cinema norte-americano e o *American Way of Life*

Após as projeções em cinematógrafo nos *Vaudevilles* na França e *nickelodeons* nos Estados Unidos, na virada do século XIX para o século XX, o cinema se desenvolve e vive seu momento de industrialização. A institucionalização do cinema ocorre a partir do período da Primeira Guerra Mundial, em que os Estados Nações começam a identificar no filmes um importante instrumento propagandístico. Paralelamente a essa descoberta, a produção do cinema como “diversão lucrativa para o público de massas”²⁰ já era realidade, produzidos inicialmente por estúdios membros da Motion Pictures Patents Company²¹, caso da produtora francesa de Charles Pathé.

Assim, o cinema começa a constituir uma relação estreita com a sociedade moderna, não só a reproduz como produz sua própria lógica de representação do mundo. Porém, é importante avaliar que essa própria lógica de representação do mundo está em concordância com uma leitura hegemônica da constituição do mundo pós-colonial, não sendo neutra nem alheia aos processo históricos de assimilação identitária. A história do cinema norte-americano tem um momento de virada quanto à representação hegemônica de mundo. Foi necessário para os produtores norte-americanos determinar uma fronteira de representação, que a França ou qualquer país não pudessem ultrapassar.

A partir da apropriação do cinema como instrumento dos Estados-nações ele se transforma em uma indústria característica do modo de produção capitalista. O cinema não se “adaptou” à reprodução técnica da arte, ele é desde a sua fundação constituído pela regra de repetição. Walter Benjamin em seu famoso ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” afirma esse fenômeno como um abalo da tradição, no qual a percepção humana se adapta à nova maneira de se relacionar com a arte. A cultura de massas institui novas referências de tradição, que agora também está reproduzida em uma obra de arte criada para a reprodução. A

²⁰ HOBBSAWM. Eric. *Era dos Impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. P. 211

²¹ A *The Motion Pictures Patents Company* foi um truste fundado por Thomas Edison, o proprietário de muitas patentes de instrumentos necessários para a produção de filmes nos Estados Unidos. A companhia vendia licenças para a utilização dos seus equipamentos, mas apenas algumas poucas empresas conseguiram se tornar licenciadas, foram elas Vitagraph, Selig, Lubin, Pathé, Méliès, Essanay, e Kalem.

autenticidade do ritual na arte cinematográfica nunca esteve na sua produção, e sim na sua reprodução, mudança significativa na maneira de constituição artística, que

“se transforma, por meio da ênfase absoluta depositada em seu valor de exposição, em um produto com funções inteiramente novas, das quais aquela de que temos consciência, a artística, se destaca como uma função que posteriormente poderá ser reconhecida como acessória. Atualmente, é certo que o cinema oferece maior margem de análise para essa questão.”²²

Levando em consideração a lógica de Walter Benjamin, podemos perceber que o cinema norte-americano, desde seus primórdios, buscou assumir uma identidade que o diferenciasse da matriz francesa e se coadunasse com o discurso ideológico vigente no país. Esse processo entretanto não foi imediato e, ao tratarmos de cinema, é muito difícil desconsiderar as referências mundiais (basicamente europeias) que constituem e sempre permeiam sua linguagem. Os produtores norte-americanos tiveram que fazer esse caminho de distanciamento do continente colonizador para a construção de uma identidade própria. Ao avaliar a capacidade de mobilização do imaginário das massas do cinema, os produtores e o Estado decidem pela necessidade de tomar as rédeas da representação de sua própria identidade.

Durante a primeira década do século XX o cinema francês foi bastante popular nos Estados Unidos. Enquanto os outros estúdios membros da MPCC continuavam apostando nas produções de pequenos riscos e grandes retornos, voltadas para imigrantes e as classes baixas norte-americanas, o cinema francês ambicionava projetar nas telas produções caras e de prestígios para as classes com maior poder aquisitivo, com “importações de produções de guarda-roupas sofisticados e atrizes famosas como Sarah Bernhardt, ou a elaborada parafernália épica em que os italianos se especializaram, comercialmente bem-sucedidas nos últimos anos do pré-guerra²³. Paradoxalmente, a produtora de filmes de Charles Pathé, chamada apenas de Pathé, foi a grande responsável pela idealização de filmes tipicamente norte-americanos. A produtora

²² BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (tradução da segunda versão em alemão), 1991, p. 289.. In. DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 3ª Ed, 2015.

²³ HOBBSAWM. *Idem*. P. 212.

dominava o mercado norte-americano nessa primeira década, e, diante disso, a *Motion Pictures Patents Company* alavanca um projeto de reação dos produtores norte-americanos a essa tendência do cinema europeu no mercado interno.

A Pathé, como uma das principais fornecedoras de filmes para os norte-americanos se adapta comercialmente a este mercado, produzindo seus filmes pensando especialmente no bolso da “nova mulher americana”²⁴, introduzindo no mercado novas demandas e produzindo uma nova identidade cultural e de consumo. Quanto mais o cinema se desenvolvia nos seus dez primeiros anos, mais o Estado reconhecia o seu potencial. Em dado momento, portanto, começou a ser problemático o fato de que a constituição da imagem da mulher e do homem norte-americano estivesse sob gestão de uma produtora francesa.

O fato da Pathé estar produzindo filmes mais elaborados para o público da classe média não fez com que as classes mais pobres e de imigrantes perdessem o interesse pelas produções, muito pelo contrário, esse aspecto motivou ainda mais a ida destes ao cinema. O passeio ao cinema “expressou-se em termos de elevação moral, mobilidade de classe e hierarquia de sexo”²⁵. Os imigrantes eram uma parcela considerável de espectadores nos *nickelodeons*, o que, em época de afirmação do discurso sobre a identidade nacional foi problemático principalmente porque

“tudo isso envolvia uma questão acalorada sobre a construção de uma identidade norte-americana. Como essa identidade seria diferenciada de outras em uma época de nacionalismo acentuado e como iriam, aqueles se cidadania plena - especificamente, imigrantes, mulheres e crianças - serem bem treinado para assumirem essa identidade e se tornarem sujeitos sociais propriamente ditos em uma cultura norte-americana? [...] A imigração intensificou o debate sobre se o então chamado processo de assimilação, tão crucial para a ‘americanização’ estava ou não em perigo.”²⁶

²⁴ HOBBSBAWM. Id

²⁵ ABEL, Richard. *Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano*. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (Orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Cosac & Naify, 2001. P. 236

²⁶ Idem.

A reação foi, em primeiro lugar, a eclosão de um debate sobre a urgente americanização dos filmes. Em segundo, deu-se a estigmatização do cinema francês. Para Richard Abel, a produtora Pathé e seus filmes forneceram ao discurso cinematográfico norte-americano um dos primeiros “outros” a partir do qual se construiu uma diferença norte-americana, através do discurso de alteridade à cultura francesa, considerada “inconveniente, depravada e decididamente diferente da cultura norte-americana”²⁷. É no “contexto do debate sobre esse processo, [que] a Pathé serviu como um marcador decisivo da fronteira, assegurando que o cinema norte-americano seria verdadeiramente norte-americano”²⁸.

Hollywood é formada pelos grandes estúdios que fogem da *Motion Pictures Patent Company* para conseguir utilizar os instrumentos de Thomas Edison sem licença. A Costa Oeste foi o lugar perfeito para a fundação de Hollywood pelo relaxamento da legislação do estado da Califórnia acerca da utilização da aparelhagem patenteada. Hollywood se constrói quando esse projeto da americanização da cultura de massas já está enraizado no discurso do cinema nacional. Desde a sua fundação a preocupação com uma identidade nacional do cinema já era realidade desde a primeira década do cinema no país. Era necessário que as produções fossem voltadas para uma cultura tipicamente norte-americana para que a população não ficasse “estrangeirada”. Fundado seu mercado e sua ideologia, “Hollywood criara um meio extraordinário com um potencial extraordinário, mas com mensagem artística irrelevante, ao menos até a década de 30”.²⁹

A década de 40, estudada na presente monografia, foi um período em que a americanização do cinema norte-americano já estava sobre alicerces bastante sólidos. Como a identidade norte-americana sempre foi construída num sentido de alteridade a quaisquer outros grupos que não fossem o WASP (white, anglo-saxon and protestant), muito foi construído da imagem de outros grupos étnicos para a consolidação da imagem do homem norte-americano. Isabella Goulart que estudou em sua dissertação *A Ilusão da Imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood* um concurso de beleza latina da Fox que ocorreu entre 1926 e 1927, afirma que já no final da década de 1920 havia uma demanda dos estúdios por artistas latinos. Essa demanda,

²⁷ Idem. P. 231

²⁸ Idem. P. 242

²⁹ HOBBSAWM. Id. P. 212

segundo a historiadora, “pode ser encarada também como uma tentativa de encontrar atores étnicos para atender aos mercados internacionais e os diversos grupos étnicos dentro dos Estados Unidos num período em que Hollywood afirmava a sua hegemonia global”³⁰

O que não é possível dizer do *Escritório de Relações Inter-Americanas* era que eles não trabalhavam sobre um terreno sensível no período. O histórico de representação dos atores latino-americanos não era amplo, como já dito eles foram muitas vezes utilizados como simples identidades de oposição. Ao mesmo tempo que, em 1940, havia uma maior preocupação para que as representações dos atores e atrizes latino-americanos não fossem mal interpretadas pelo público dos países latino-americanos, vide o exemplo de *Down Argentine Way*, que foi refeito depois das críticas do público argentino. Simultaneamente à boa recepção por parte dos países latino-americanos, as representações também não poderiam estar em pé de igualdade com as dos norte-americanos, pois os Estados Unidos ainda deveriam ser vistos como sinônimo de progresso e exemplo a ser seguido. O projeto de difusão do *American Way of Life* tinha como objetivo a conquista da opinião pública dos países da América Latina para que esses reconhecessem nos Estados Unidos uma referência de liderança.

Um memorando escrito no ano de 1942 e distribuído internamente para os agentes do Escritório, referido no livro *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, explicava porque a difusão do *American Way of Life* era importante os Estados Unidos. O documento primeiro apresentava as necessidades dos Estados Unidos, o apoio da América Latina por razões militares, e matérias primas para realizar os esforços de guerra. Em seguida ele apresenta como o “United States credo” era importante para atingir esses objetivos:

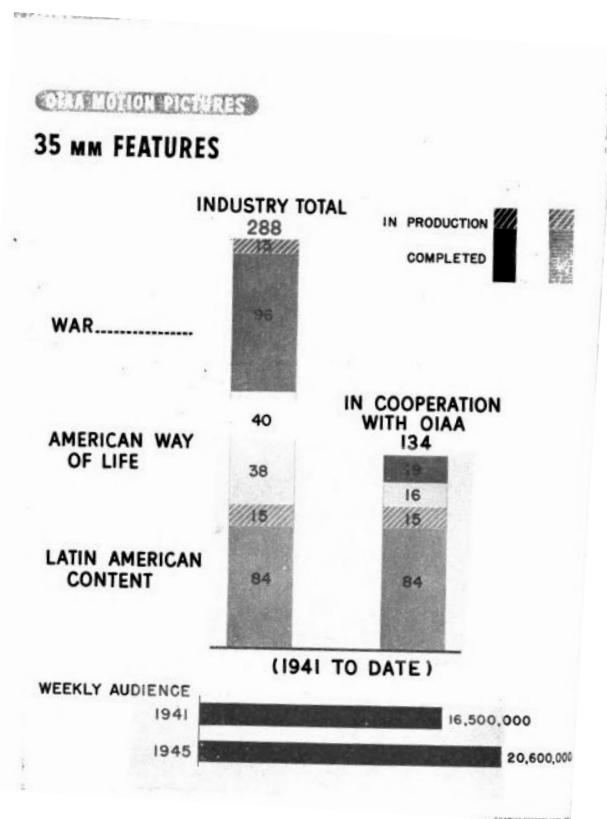
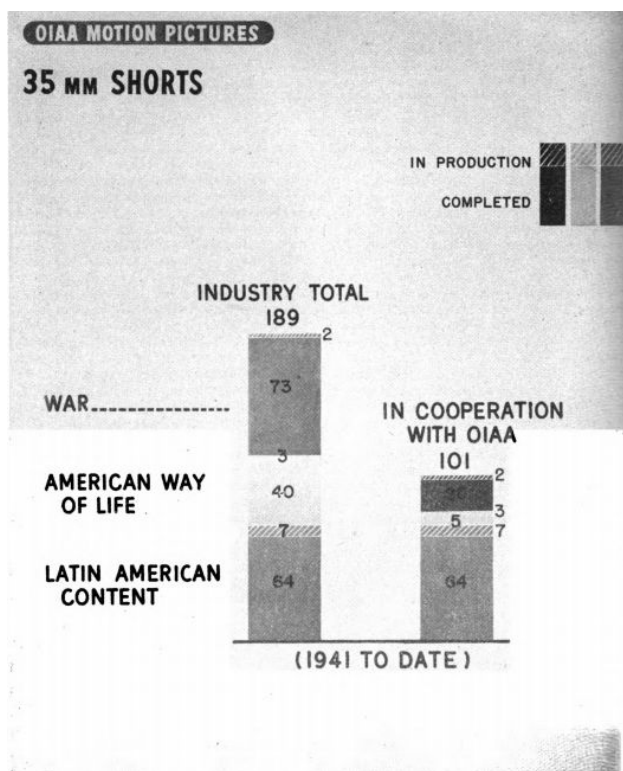
“In view of this need, in order to secure the immediate support of Latin America, each individual there must be brought to believe the "United States credo" and must not believe the "Axis credo." The "United States credo" included an expression that the best interests of the citizen of the other American republics were linked with the United States because of its *way of life* and because of the Good Neighborhood Policy and hemisphere solidarity; through these he was acquiring for himself and his

³⁰ GOULART, Isabella. *A Ilusão da Imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood*. Dissertação de mestrado. USP, São Paulo, 2010.

children a better standard of living, greater personal security, and more individual freedom. The "Axis Credo" on the other hand presented a threat of world domination and subjugation and oppression for the Latin American nations. The program involved making clear to the citizens of the other American republics the existence of those factors which would enable the United States to win the war eventhough it was admittedly a difficult struggle, emphasizing in this regard the strength of the United States industry, agriculture, manpower, military forces and supplies, and high morale.”³¹

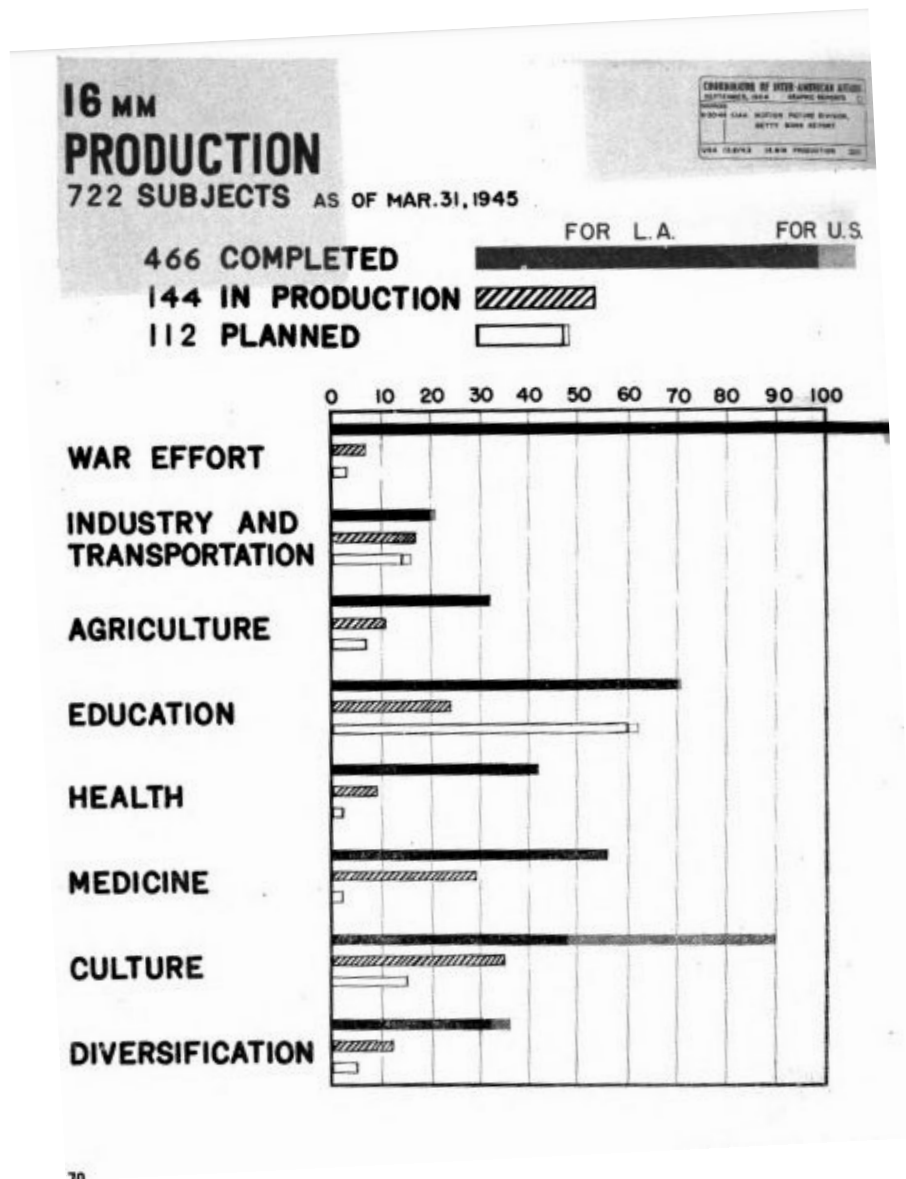
O documento utiliza as denominações “*United States Credo*” e “*Axis Credo*”, o primeiro seria mais interessante para a América Latina porque através dele os latino-americanos estariam adquirindo para si e suas crianças melhores padrões de vida, melhor segurança pessoal e maior liberdade individual. Enquanto o “*Axis Credo*” estaria diretamente ligado à dominação, subjugação e opressão. O programa, segundo o documento, teria como objetivo, através de diversos instrumentos políticos, econômicos e culturais deixar claro para a população da América Latina esses fatores. O *American Way of Life* só é referido assim escrito nos gráficos, durante todo o documento percebe-se um eufemismo quanto ao termo, utiliza-se muito “*our way of life*”, “*our credo*”, “*US credo*”, mas se analisarmos os gráficos é constatável que a difusão do *American Way of Life* era sim um projeto, e esse termo fora determinado desde os primórdios do projeto.

³¹ UNITED STATES; “*History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs.*” Washington, U.S. Govt. Print. Off., 1947. P. 168



Os dois gráficos, datados de 1945 se referem aos filmes curtas e aos lançamentos tanto da indústria total quanto do Escritório nos países da América Latina. O gráfico em barras está dividido por assunto: *LATIN AMERICAN CONTENT*, *AMERICAN WAY OF LIFE* e *WAR*. O *American Way of Life* e a guerra representam um número substancial dos lançamentos profissionais feitos pelo escritório durante o período de 1941-1945. Os gráficos mostrados abaixo são mais detalhados quanto à natureza dos assuntos. A diferença entre os gráficos também está nas Bitolas dos filmes, que mudam significativamente a qualidade do filme e são indicativos importantes de onde esses filmes foram circulados. Enquanto as bitolas de filmes 35mm são de maior custo, e demandam mais equipamentos para a gravação as de 16mm são mais baratas, e podem ser utilizadas em produções caseiras ou de menor qualidade se comparadas com os filmes de Hollywood.

Podemos então supor, que os gráficos que indicam a utilização da bitola 35mm, que é o padrão de filmagem da indústria cinematográfica desde o período até os dias atuais, são referentes a filmes melhores produzidos pelo Escritório e aos filmes lançados por Hollywood. Enquanto os gráficos que especificam a utilização de bitola 16mm podem indicar filmes mais curtos, menos produzidos, de cunho educacional e experimental devido ao menor custo de gravação, de equipamentos e negativos cinematográficos a à menor qualidade de suas imagens. Importante frisar que os noticiários eram filmados em 35mm, indicativo da importância que o Escritório dava a sua circulação.



Em contraponto à qualidade da filmagem, os filmes em 16mm eram melhor categorizados e tinha uma produção consideravelmente mais extensa. Provavelmente pela sua circulação mais ampla, tanto nos grandes cinemas comerciais da América Latina quanto na áreas rurais. Observa-se que Los Angeles (ou os grandes estúdios de Hollywood) produziram um número consideravelmente maior de filmes em 16mm do que o governo norte-americano. Que só chega a se igualar em número de produções na categoria *CULTURE*.

CAPÍTULO II

I. História e divulgação dos filmes

I.I A Carmen “argentina”

Down Argentine Way, traduzido no Brasil como *Serenata Tropical*. O título original em inglês faz referência ao local da Argentina no globo, também é um trocadilho, pois o *way down*, em inglês, remete à decadência ou algo que pode ser considerado “caído”. O filme estreou em 11 de Outubro de 1940, foi dirigido por Irving Cummings e produzido pela 20th Century Fox, produtora membro da MPAA desde 2017 quando foi adquirida pelo grupo *Walt Disney Studios Motion Pictures*. No filme, Carmen Miranda não contracenava com nenhum protagonista e tampouco tem um papel de coadjuvante dentro da trama, porém esse filme foi responsável por apresentar Carmen ao mundo e em Technicolor³². A atriz interpreta a si mesma filme, em Hollywood muito bem recebido pela abundância de cores e toda sua tropicalidade. Porém, segundo seus críticos, o filme retratava os argentinos como “retardados, vigaristas ou dorminhocos - alguns, francamente repugnantes - e falavam um inglês de estraçalhar de rir”³³. A produção foi anterior à política cultural da *Motion Pictures Division* e lançado depois da criação do departamento. O diretor e o estúdio sofreram diversas críticas do Estado e houve a distribuição de “um documento alertando Hollywood para a conveniência de aproximação com o mercado sul-americano devido ao estrangulamento do mercado europeu”³⁴. O filme foi refeito

³² CASTRO. Id. P. 261. “Carmem e Betty Grable foram as duas primeiras estrelas de cinema geradas pelo Technicolor. Dos primórdios até o fim dos anos 30, os estúdios só filmavam em cores em casos excepcionais.”

³³ CASTRO, Id. P. 266.

³⁴ *Ibidem*.

numa tentativa de pedido de desculpas aos argentinos, porém a sua segunda versão só foi distribuída na própria Argentina, enquanto a primeira continuou circulando nos Estados Unidos e no resto da América Latina apenas com um adendo de que era uma obra ficcional e comprometida com o humor.

O primeiro filme a ser analisado, se passa na Argentina, embora tenha sido filmado em Nova York, e seu roteiro segue o enredo clássico de um melodrama. A apaixonada por corrida de cavalos Glenda Crawford (Betty Grable) conhece e se apaixona pelo criador de cavalos argentino Ricardo Quintana (Don Ameche). O casal mantém sua paixão até descobrir que suas respectivas famílias não conseguem se suportar. O filme foi a porta de sucesso de Betty Grable, que interpreta a garota rica Glenda Crawford, que vive um romance proibido (ao estilo de Romeu e Julieta) com o filho do inimigo de seu pai, o argentino Ricardo Quintana, interpretado por Don Ameche. Tânia da Costa Garcia analisa o argumento do filme como uma metáfora para as relações internacionais entre Estados Unidos e Argentina. Segundo ela

“a relação da família Quintana com a família Crawford pode ser interpretada como metáfora da relação entre Argentina e EUA. Se há uma certa indisposição da parte dos argentinos mais velhos em se relacionar com os yankees, a geração mais nova, por sua vez opta por deixar as desavenças do passado de lado e fazer bons negócios. Eis o recado do Birô via Hollywood.”³⁵

Em dezembro de 2014, o filme foi considerado como “Tesouro Nacional” para o Registro Nacional de Filmes da Biblioteca do Congresso Americano. De acordo com o bibliotecário nacional James H. Billington, “ao preservar esses filmes, protegemos um elemento crucial da criatividade, da cultura e da história norte-americanas”³⁶. Ao total, todos os anos, 25 filmes são indicados para esse Registro. Cada filme é acompanhado de uma breve justificativa do porque está sendo escolhido para o título, mas todos os filmes devem ter pelo menos 10 anos de sua

³⁵ GARCIA, Tânia da Costa. *O It verde e amarelo de Carmen Miranda* (1930-1946). São Paulo: Annablume, FAPESP, 2004.

³⁶ EUA. Library of Congress. Cinematic Treasures Named to National Film Registry. December, 2017. <https://www.loc.gov/item/prn-14-210/new-films-added-to-national-registry/2014-12-17/>

estreia e devem ser cultural, histórica ou esteticamente significativos de acordo com os termos do *National Film Preservation Act*. A justificativa de *Down Argentine Way*:

“Betty Grable’s first starring role in a Technicolor musical happened only because Alice Faye had an attack of appendicitis, but Grable took advantage of the situation and quickly made herself as important to 20th Century-Fox as Faye. Released just over a year before America entered World War II, this film and others starring Grable established her as the pinup queen. The title explains much, with Grable traveling to South America and falling in love with Don Ameche. Carmen Miranda makes her American film debut, and the Nicholas Brothers’ unparalleled dance routines dazzle.”³⁷

Uma referência rápida e curta é feita à Carmen Miranda, de fato, para uma história nacional que pensa a partir dos dias de hoje o cinema norte-americano Betty Grable possivelmente tem maior relevância como artista norte-americana, segundo esses critérios, porém, Carmen Miranda foi decisiva no período de lançamento do filme, principalmente para o Escritório de Relações Inter-Americanas responsável pelo pedido de segunda versão do filme no ano seguinte de seu lançamento, em nome de uma melhor relação com os argentinos e com a América Latina em geral, como já mencionamos anteriormente. O papel que Carmen ocupou no filme pode ser considerado quase alegórico, uma vez que ela não tem uma fala ou representa um personagem na trama. O Escritório de relações inter-americanas ainda não existia, mas é possível dizer que a escolha de Carmen está atrelada a dois principais fatores: a popularidade da atriz no momento e à tentativa dos produtores e diretores do filme de representar uma certa América Latina (e não só a Argentina propriamente dita), através das músicas e dos números de dança.

A divulgação do filme foi bastante intensa nos jornais, e mesmo no mercado interno norte-americano Carmen Miranda recebia um lugar de destaque nos pôsteres, como ilustrado nas imagens abaixo. A divulgação na América Latina ficou a cargo do Escritório. Na divulgação interna, em um jornal norte-americano analisado, é comentado que o filme e o seu ambiente, são extremamente propícios para esquecer o que está acontecendo na Europa.³⁸

³⁷ *Idem*.

³⁸ Roanoke Rapids herald. [volume], November 21, 1940, SECTION B, Page 5, Image 17.



Nos três pôsteres apresentados Carmen é sempre retratada de corpo inteiro, sua imagem e o seu nome tem lugar de destaque, mesmo isso não sendo realidade nos filmes. Esse tipo de representação de Carmen não é à toa e suas pernas estão evidenciadas na imagem e no texto, referenciada como *“long-legged”*. Note-se que a atriz aparece em todos os cartazes exibindo sensualmente suas pernas, com a sua indumentária típica de baiana estilizada. Podemos considerar que essas escolhas de retrato de corpo inteiro de Carmen (em contraste ao rosto em close, da atriz americana) foram principalmente comerciais, e se explicam pelo grande sucesso que ela estava fazendo no país.

Referências à Rumba e à Conga também são recorrentes nos três pôsteres, embora nenhum dos dois ritmos seja apresentado, já que são cubanos, como veremos na análise do filme mais especificamente. Os motivos para esses ritmos serem sugeridos em um poster de um filme que se passa na Argentina são dois: o primeiro é que a música cubana era muito popular nos Estados Unidos, a imigração cubana desde pelo menos 1920 influenciou a música norte-americana e a sua cultura estava bastante infiltrada nas grandes cidades do país, principalmente em Nova York, onde existiam centenas de músicos e cantores cubanos. A segunda razão é que para os produtores do filme e os espectadores norte-americanos esses ritmos são latinos, e a escolha de fazer publicidade com ritmos desconhecidos pelo público

norte-americano não seria a mais sábia. O que Carmen de fato apresenta, no filme, são três músicas: a famosa *South American Way* (Harry Warren e Mack Gordon, 1940) , em inglês e espanhol, Bambu-Bambu (Almirante e Valdo de Abreu, 1932) e Mamãe eu Quero (Vicente Paiva e Jararaca, 1937). Referências à Argentina e à noite de Buenos Aires aparecem nos pôsteres, também caracterizadas por adjetivos como: tropical, caliente e *tuneful* (harmonioso).

As cenas de Carmen Miranda, de fato, como observa Tânia da Costa Garcia não são fáceis de analisar por sua personagem estar fora da trama propriamente dita. Ela atua apenas em dois números musicais apresentados durante o filme inteiro. Em razão disso selecionei outras cenas, além das suas, que também cabem ser analisadas (como veremos mais adiante) para entender esse lugar peculiar que Carmen Miranda ocupa no filme. Uma observação importante a ser feita é que os números de Carmen Miranda sempre fazem referência ao Brasil, e que a sua atuação ainda é a da “baiana tropical brasileira”. Isso demonstra que Hollywood partia da premissa de um hibridismo cultural latino-americano que não necessariamente existia, misturando as culturas e apresentando, por exemplo, uma baiana em seu número musical com gaúchos dos pampas argentinos, ou apresentando os “Nicholas Brothers”³⁹ com um certo grau de exotividade latino-americana inexistente, uma vez que ambos são norte-americanos.

II.II. A Carmen “cubana”

Week-End in Havana traduzido no Brasil como *Aconteceu em Havana*, lançado no ano seguinte de *Serenata Tropical*, no dia 17 de outubro, foi dirigido por Walter Lang e também produzido pela 20th Century Fox. Apresenta Carmen ocupando um papel importante como a cubana Rosita Rivas no argumento do filme. Porém a crítica norte-americana não recebeu bem a sua atuação, e foi apontado “como o filme mais detestável da artista pois [...] ela e sua indumentária não eram mais novidade, não interpretava uma brasileira e ainda tornava-se mais estereotipada”⁴⁰.

³⁹ Os Nicholas Brother foram uma dupla de irmãos negros, norte-americanos e dançarinos que fizeram muito sucesso nos Cassinos com o seus estilo de dança “flash dancing”, que misturava sapateado com técnicas de acrobacia.

⁴⁰ GARCIA, Tânia da Costa. *Idem* P. 219

Também foi um musical, o filme conta a história de Nan Spencer (Alice Faye), vendedora da Macy's, rede popular de lojas de departamento norte-americanas. Nan tem seu cruzeiro interrompido quando o navio é danificado. Em recompensa pelo cruzeiro fracassado, a agência de viagens onde Jay Willians (Jhon Payne) trabalha, a envia para um passeio em Havana. Uma vez na cidade cubana, Nan conhece Monte Blanca (Cesar Romero) que, acreditando que a jovem é rica, vê nela uma oportunidade de se livrar de suas dívidas de jogo no cassino em que trabalha sua namorada e cantora, Rosita Rivas, interpretada por Carmen Miranda.

Ao analisar o filme, Alan Larson Williams em *Film and Nationalism*⁴¹ destaca uma característica que começa a deixar a atuação de Carmen óbvia e cansativa. Para o autor, os estúdios da Fox dependeram demais das performances de Carmen Miranda para validar a autoria dos seus discursos etnográficos. As tramas dos filmes, que muitas vezes refizeram os sucessos anteriores dos lançamentos do estúdio, invocam comumente algum tipo de identidade equivocada ou confusão (*snafu*) similar. Ele destaca ainda a importância da identidade musical e visual de Carmen Miranda nos filmes, que é com frequência utilizada como “ordem legitimadora da narrativa”. Porém, os latino-americanos não reconheceram legitimidade nas representações de Carmen Miranda e isso pode ser identificado nas severas críticas aos filmes feitas por esse público. O Escritório de Relações Inter-Americanas foi bombardeado por muitas críticas nos seus primeiros anos de existência. Os públicos argentino e cubano não receberam muito bem os dois primeiros filmes de estúdio, de Carmen Miranda.

As referências visuais de pôsteres deste filme são mais difíceis de achar nos mesmos jornais pesquisados para o filme anterior. Fica nítido que o segundo filme analisado teve menos repercussão na América Latina e nos Estados Unidos. O filme foi divulgado no *New York Times*, importante jornal norte-americano, mas não existem pôsteres deles nos outros jornais utilizado como fontes secundárias. O interessante da divulgação do *New York Times* é a defesa que o jornal faz do filme. Segundo o artigo “*‘Week-End in Havana,’ a Color-ful and Lively Visit to*

⁴¹ WILLIAMS, Alan Larson. *Film and nationalism*. Rutgers University Press: London. 1ª Edição, 2001. P. 207.

An- other Cinematic Hot Spot, at the Roxy”⁴² o filme é perfeito para o público que visualiza Havana como uma cidade de alegrias e risadas, de hotéis e boates palacianos, de cabaças e rumbas barulhentas e com Cesar-Romeros por todo o lado, e justifica o porquê dos filmes conhecidos como “musicais extravaganzas”, lançados pela Fox, se parecerem tanto. Segundo o jornal, o terceiro filme da Fox que se passa nas capitais latino-americanas pode até parecer com os outros dois já lançados, mas a explicação é que são esses os ambientes extravagantes (o jornal utilizou a palavra *gaudy* que também pode ser traduzida como berrante, espalhafatoso, exagerado, ou algo de mau gosto dependendo da conotação que se quer dar à frase) que são vistos em toda a América Latina. E acrescenta, ainda sobre a semelhança entre os filmes:

“And if you should casually note that the night clubs, the rhumbas and the costumes and, for that matter, even the stars are remarkably reminiscent of the same ones already seen in Fox's previous visits to Buenos Aires and Rio de Janeiro, don't let that cause you great confusion. This is just motion-picture make-believe. As such it has its points and is bait for the tourist trade.”⁴³

O breve artigo termina em tom de provocação, explicando o papel de Cesar Romero e dizendo que ele é um tipo de gigolô, mas do Brooklyn, para não ofender os latino-americanos. O o Brooklyn, segundo o redator do artigo, aguenta esse tipo de brincadeira.

O filme também não caiu nas graças dos cubanos. Para Ruy Castro, os cubanos tiveram seus motivos para ficarem descontentes com a atuação de Carmen Miranda e em principal seu figurino, que continuava mais se aproximando de sua baiana estilizada do que das rumbeiras cubanas. Além disso, havia o fato de que todos os cubanos apresentados no filme, inclusive Rosita Rivas, a personagem de Carmen Miranda, eram pequenos vigaristas.⁴⁴

I.III. A Carmen “brasileira”

⁴² THE NEW YORK TIMES. “‘*Week-End in Havana, a Color-ful and Lively Visit to An- other Cinematic Hot Spot, at the Roxy*” By Bosley Crowther Nov. 8, 1941. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1941/11/08/archives/weekend-in-havana-a-color-ful-and-lively-visit-to-an-other.html>>

⁴³ THE NEW YORK TIMES. Idem.

⁴⁴ CASTRO. Idem. P 313

Springtime in the Rockies traduzido no Brasil como *Minha secretária brasileira* é o último filme selecionado para a análise e o primeiro filmado em 1942 por Carmen, também dirigido por Irving Cummings e produzido pela 20th Century Fox. O título em inglês pode ser traduzido como Primavera nas Rochosas, que foi também a tradução ao português de Portugal, a tradução em português do Brasil é bem sugestivo, também pela estigmatização que o cargo de secretária sofre no contexto brasileiro. O filme estreou no dia 6 de novembro do mesmo ano. Nele ela interpreta uma secretária brasileira bastante estereotipada e descontextualizada. Tânia da Costa Garcia define a ideia dessa personagem de Carmen como absolutamente intangível: “Carmen Miranda, interpretando uma personagem sul-americana com pai irlandês, acompanhada de seus irmão brasileiros, encontra-se ao norte das Américas fantasiada para o carnaval. Samba e Carnaval nas rochosas, uma realidade absolutamente intangível.”⁴⁵

O terceiro filme utilizado como fonte, *Springtime in the Rockies* (1942) também é um musical com enredo melodramático. O filme não se passa em um país da América Latina “mas numa região, aos olhos dos norte-americanos, tão inóspita quanto: as Montanhas Rochosas do Canadá”⁴⁶. A escolha do Canadá também pode ter sido feita pelo país ser um importante aliado dos Estados Unidos na Segunda Guerra, assim, os Escritório de Relações Inter-Americanas estaria agradando a todos os seus vizinhos importantes com apenas um filme.

O argumento do filme é construído a partir da história do casal Vicky Lane (Betty Grable) e Dan Christy (Jhon Payne) que além de namorados são também parceiros de elenco em musicais na Broadway. O casal tem problemas com o estilo mulhengo de Christy e o ciúme de Vicky. Vicky rompe o relacionamento dos dois e se envolve com o ex-namorado e dançarino Victor Pince (Cesar Romero), vai viajar para as Rochosas no Canadá para estrear um novo número de dança com o novo parceiro. A carreira de Dan Christy começa a decair sem a namorada, ele então decide ir até o Canadá recuperar Vicky Lane. Ao chegar no Canadá ele se embriaga e descobre na manhã seguinte que contratou uma secretária brasileira, a alegre Rosita Murphy interpretada por Carmen Miranda. O curioso da sua personagem começa pelo seu nome, Rosita, que não é nenhum pouco comum no Brasil, mas que, para os produtores hollywoodianos, era adequado.

⁴⁵ *Ibidem*. P. 165

⁴⁶ GARCIA. Idem. P.164

O lançamento do filme foi antecipado por conta do grande sucesso dos outros filmes da Fox *That Night in Rio* (1941) e *Week-End in Havanna* (1942) além da crescente preocupação dos estúdios de Hollywood de perder seus galãs para os fronts de guerra. Ruy Castro observa que foi a primeira vez em um filme da Fox que Carmen Miranda apareceu sem seu turbante com uma indumentária que pode ser considerada “convencional” - porém sem perder um quê de Carmen Miranda como veremos na análise do filme. Além disso, também fora o primeiro em que Carmen tinha grandes diálogos e um número musical relacionado à trama principal do filme, e não apenas como cantora de Cabaré.⁴⁷

Mesmo com uma indumentária aparentemente mais convencional, os pôsteres do filme ainda apresentavam Carmen com seu turbante ou com sua indumentária típica de baiana estilizada. A base de dados⁴⁸ na qual foram retirados os pôsteres de *Down Argentine Way* e onde nenhum poster de *Week-End in Havana* foi encontrado, disponibiliza pelo menos 100 jornais que circularam na década de 1940 em todos os estados do país.⁴⁹ O que pudemos observar ao pesquisar os pôsteres nessa base de dados é que gradualmente eles foram diminuindo, tanto em quantidade como em tamanho ocupado na página. Os pôsteres de *Down Argentine Way* foram amplamente divulgado nos jornais. Há, para explicar o fato, duas hipóteses: a primeira, é a de que houve um esforço grande em trazer a Argentina para o campo dos aliados, requerendo uma campanha publicitária mais intensa, o que não era uma necessidade, no caso de Havana. E também porque era um filme de estréia da Política da Boa Vizinhança e a divulgação interna dos vizinhos ao público estadunidense sempre foi uma preocupação do país. Além desta, podemos destacar o fato de que Carmen Miranda era um grande sucesso no país, e o seu primeiro filme em technicolor, sem dúvidas, angariava um alto número de espectadores às salas de cinema.

Os pôsteres de *Springtime in the Rockies* apresentam o nome de Carmen Miranda em terceiro lugar nos créditos. No segundo pôster apresentado abaixo ela continua ocupando lugar de destaque de corpo inteiro. No outro, apenas o seu rosto aparece:

⁴⁷ CASTRO, Ruy. Idem. P.335

⁴⁸ NATIONAL LIBRARY OF CONGRESS. Chronicling America. (ISSN 2475-2703) Disponível em: <<https://chroniclingamerica.loc.gov/newspapers/>>

⁴⁹ Idem.



Os adjetivos para descrever os filmes são bem parecidos com os dos outros filmes, *gay* - no sentido de alegre e feliz - é uma palavra que aparece constantemente, assim como *romantic* e *melodious*. Cesar Romero, o galã latino que teve bastante papéis de destaques como *latin lover* no cinema norte-americano aparece tocando trompete nos dois cartazes.

Ao comentar os três filmes, entre outros, em seu artigo “*Carmen Miranda e os Good Neighbours*” Tânia da Costa Garcia fala de uma nova pan-americanidade que se identifica em um aspecto dúbio nas produções hollywoodianas da época, no caso também transportada para a atuação e imagem dos papéis exercidos por Carmen Miranda: “tal aspecto dual, característico da linguagem dos musicais, serviu como uma luva para corroborar a idéia de diversidade entre as duas Américas como positiva, propagando a unidade como complementaridade, numa versão renovada da tradição pan-americana.”⁵⁰

II. Análise dos Filmes

Os três filmes analisados podem ser inseridos tanto dentro do gênero melodrama quanto do musical, além de serem considerados um tipo específico de musicais, os *extravaganzas*. O gênero cinematográfico, como problematizado por Robert Stam, também é permeável às tensões

⁵⁰ GARCIA, Tania da Costa.. “*Carmen Miranda e os Good Neighbours*”. Diálogos, DHI/UEM, v. 7. p. 37-46, 2003.

históricas e sociais. Se os filmes e gêneros seguiram uma tradição de separação dos gêneros da literatura com uma elitista “separação de estilos” eles também chegaram a nós com a “separação de classe”⁵¹. De acordo com uma leitura estruturalista do gênero, o melodrama pode ser considerado como um instrumento social que funciona para promover integração, assim como a comédia e o musical, em oposição aos gêneros faroeste e policiais, que funcionariam para promover controle social. O melodrama

“funcionou como uma espécie de motor que impulsionou as origens do cinema (e, mais tarde, da televisão), alimentando-o de enredos rocambolescos, de sentimentalismos e moralismos centrados no inevitável maniqueísmo, representados por atores que tinham na grandiloquência e no exagero da forma sua principal marca.”⁵²

O drama foi um gênero bastante popular na década de 1940 nos Estados Unidos, de acordo com o IMDB (Internet Movie Database) - site que permite fácil acesso a materiais relacionados a filmes, séries de televisão, atores e atrizes e que disponibiliza diversas informações sobre as produções: dos 100 filmes que foram sucesso de bilheteria nos Estados Unidos na década de 1940, 49 deles são do gênero de drama ou melodrama.⁵³

O melodrama, na década de 1940 foi muito mais popular no cinema norte-americano do que o drama, que só se desenvolveu de forma direta e realista e se popularizou na década seguinte. As tramas melodramáticas se caracterizam por intensas tramas emocionais, que geralmente enfatizam situações sensacionais ou crises de emoção humana, romance ou amizade fracassada, situações familiares tensas, tragédia, doença, perda, neuroses ou dificuldades emocionais e físicas na vida cotidiana.⁵⁴ Vítimas, casais, personagens virtuosos e heróicos ou protagonistas sofredores (geralmente heroínas) em melodramas apresentam enormes pressões sociais, ameaças, repressão, medos, eventos improváveis ou dificuldades com amigos, comunidade, trabalho, amantes ou família. O formato melodramático permite que os personagens

⁵¹ STAM. *Idem*. P. 29

⁵² MOTA, Sergio. O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. *Tempo soc.*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 333-336, June 2004.

⁵³ Internet Movie Database. “*Best Movies of the 1940's*”. Disponível em: <<https://www.imdb.com/list/ls000036602/>>

⁵⁴ DIRKS, Tim. AMC Filmsite. “Melodrama Films”. Disponível em: <<https://www.filmsite.org/melodramafilms.html>>

resolvam suas dificuldades ou superem os problemas com perseverança resoluta, atos de sacrifício e bravura constante.

Mas o melodrama não é um gênero de filme que desperta grande seriedade no público e nos críticos de cinema, o termo 'melodrama' foi (e ainda é) frequentemente utilizado com conotação negativa, para indicar um conto irreal, cheio de dramas desnecessários, de romance ou situações banais com personagens estereotipados (geralmente incluindo uma personagem feminina central) que atraíram diretamente o público feminino.⁵⁵ Nos Estados Unidos, recebeu diversos nomes que indicam tal posição do gênero, como *women's pictures* e *chick flicks*, termos que se assemelham na língua portuguesa à “filme de mulher”, ou *soap operas* ou *soapers* que podem ser definidos como uma série de drama de televisão ou rádio que lida tipicamente com eventos diários na vida do mesmo grupo de personagens - muito semelhante à novela - e o *tearjerkers* ou, numa tradução livre ao português “filmes de chorar”, que são minuciosamente calculados para arrancar lágrimas de seus telespectadores.⁵⁶

Durante a Política da Boa Vizinhaça o melodrama foi uma das principais escolhas dos produtores estadunidenses para a circulação na América Latina, isso ocorreu porque o gênero já era bastante popularizado no continente. Xavier Brito Alvarado, ao refletir sobre a importância do melodrama e considerar a sua posição dentro da separação de classes dos gêneros, o entende como um discurso social, histórico e político latino-americano, que representa uma “síntaxe audiovisual” própria do continente para se libertar do gosto imposto pelas elites culturais.⁵⁷

Os três enredos analisados tem fortes características do melodrama, além de serem “musicais extravaganza”, inicialmente apresentados como peças de teatro na Broadway. Eram caracterizados pelo grande número de efeitos especiais, grandes ornamentações - tanto do cenários quanto dos figurinos -, números musicais bastantes extensos, muitas dançarinas com vestidos e roupas provocantes. O musical extravaganza, no teatro foi esvaziado no sentido de sua trama e construção de personagens para dar mais ênfase à beleza do espetáculo. No cinema é possível identificar um fenômeno parecido com esse. Os enredos dos filmes em questão não

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ BRITO ALVARADO, Xavier; CAPITO ALVAREZ, José. *El melodrama como discurso histórico, político y mediático en América Latina, la otra modernidad. Acad. (Asunción)*, Asunción, v. 6, n. 2, p. 192-203, dic. 2019.

apresentam grandes sacadas de roteiro, tampouco podem ser considerados filmes complexos de se assistir. A simplicidade de um roteiro melodramático abre espaço para a ornamentação do cenário e da indumentária.

II.I. *Down Argentine Way*, 1941

No filme *Down Argentine Way* Carmen Miranda interpreta a si mesma cantando em um Cabaré na noite de Buenos Aires. Ela apresenta um número na primeira cena do filme. O plano sequência sem cortes dura em média 2 minutos (00:01:28 a 00:02:25) em que a atriz canta a música *South American Way*, (Aloysio de Oliveira, 1939; adaptada para o filme por Jimmy Mac Hugh e Al Dubin). A câmera fica completamente estática diante de sua performance e Carmen está claramente olhando para ela, interagindo com o aparato e se apresentando diretamente para o espectador no cinema. A câmera não é invisível à atriz e ela interage com ela e com o público, característica que talvez ela tenha herdado de suas apresentações na *Broadway* e na opção do diretor pelo modelo de musical, onde a música é apresentada e encenada para o público, que não está propriamente na diegese: é o público da sala de cinema. A sequência, é filmada em plano americano, o que evidencia o gestual e as expressões da atriz. A escolha do enquadramento e da localização da câmera remete aos primórdios do cinema, quando esta permanecia imóvel, indicando um ponto de vista que poderia ser comparado ao de “regente da orquestra” em uma representação teatral.⁵⁸

Nessa cena dois aspectos sobressaem, ligados à fotografia e à interpretação, e merecem comentários: a direção de arte do filme, que selecionou uma paleta de cores que remetem à bandeira norte-americana e a *mise-en-scène* de Carmen Miranda, que se apresenta sorridente e interagindo com a câmera/público. A interpretação de Carmen Miranda exhibe toda a sua tropicalidade e remete à cultura brasileira no quesito ritmo e interpretação da música. O vermelho de seu figurino além de representar uma cor da bandeira norte-americana (e da cubana) remete à tropicalidade e à sensualidade da “baiana”.

⁵⁸ MARTIN, Marcel. “*A linguagem cinematográfica*.” 2. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2009. P. 31



O corpo de Carmen é emoldurado pela porta em arco do cenário, além dessa instrumentalidade do cenário as paredes e os detalhes da janela são azul, cor que falta para completar a paleta de cores norte-americana. O branco da bandeira norte-americana está presente nas jóias de Carmen, em seus colares, pulseiras e detalhes de seu turbante. A luz incide diretamente do alto, sobre esses adereços (provocando a sombra que se vê abaixo da mão de Carmen, na Imagem 4). O vermelho é apresentado em parte de sua blusa, no seu turbante e em sua saia, que só será vista nas cenas seguintes, filmadas em plano geral, que mantêm a indumentária inicial de Carmen. Essa instrumentalização das cores que rodeiam Carmen Miranda foi constantemente utilizada da mesma forma. Em *The Gang's All Here* (Busby Berkeley, 1943) a mesma paleta de cores foi utilizada para as representações de Carmen.

O número apresentado por Carmen é uma canção “escrita por Jimmy Mc Hugh e Al Dubin para a revista *Streets of Paris* e foi adaptada pelo Bando da Lua para o ritmo brasileiro.

Aloysio de Oliveira escreveu os versos em português”⁵⁹. A letra a seguir, que é apresentada no início do filme, mostra que o estúdio teve pouca preocupação em retratar quaisquer características da cultura argentina nesse primeiro momento. A letra da música faz bastante referência à cultura brasileira, sem nunca mencionar o Brasil, mas sim a América da Sul:

Ai, ai, ai, ai
É o canto do pregonero
Que com sua harmonia
Traz alegria
In South American Way

Ai, ai, ai, ai
E o que traz no seu tabuleiro
Vende pra ioiô
Vende pra iaiá
In South American Way

E vende vatapá
E vende caruru
E vende mungunzá
E vende umbu
No tabuleiro tem de tudo que convém
Mas só lhe falta, ai, ai berenguendéns

O que mais se manifesta na música são características da cultura brasileira (as comidas - baianas - vendidas pelo pregonero, que são de origem afro ou são “frutos da terra”), porém, fica claro que a música foi pensada para tentar representar uma cultura latino-americana no geral, mais precisamente, sul-americana. A maior presença de Carmen em Hollywood e a sua popularidade crescente podem ter feito com que a composição da música fizesse mais referência

⁵⁹ CASTRO. Idem. P. 148.

ao Brasil que ao resto da América Latina, mas a não especificação de que a música faz mais referência à cultura brasileira e menos à Sul Americana fica a cargo da estereotipação da América do Sul e da constante tentativa falha -apenas no sentido em que não convenceu aos latino-americanos - de criar instrumentos culturais que universalizassem em uma só cultura todos os países do continente.

O discurso do *self made man* está muito presente na letra da música e nas produções hollywoodianas em geral. O cinema como instrumento cultural na Política da Boa Vizinhança deu ao Terceiro Mundo uma importante instrução do *American Way of Life*. Os trabalhadores e as imagens e discursos acerca do trabalho, retratados em todos os filmes, são bastante ambíguas, servem para retratar a distinção do homem norte-americano em relação ao latino-americano e as diferenças de trabalhos exercidos por ambos - nesse filme, os argentinos cuidam dos cavalos e os norte-americanos administram as fazendas- mas sem colocar uma carga negativa em qualquer um dos tipos de trabalho, são diferentes em si e cada um tem a sua função na hierarquia do trabalho, mas o trabalho, mesmo o do pregonheiro (ambulante), dignifica o homem não importa a sua origem. Vale notar que os pregões de rua, uma constante nos países latino-americanos, contrastavam com a urbanização e modernidade.

Ai, ai, ai, ai

Have you ever danced in the tropics?

With that hazy lazy

Like, kind of crazy

Like South American Way

Ai, ai, ai, ai

Have you ever kissed in the moonlight

In the grand and glorious

Gay notorious

South American Way?

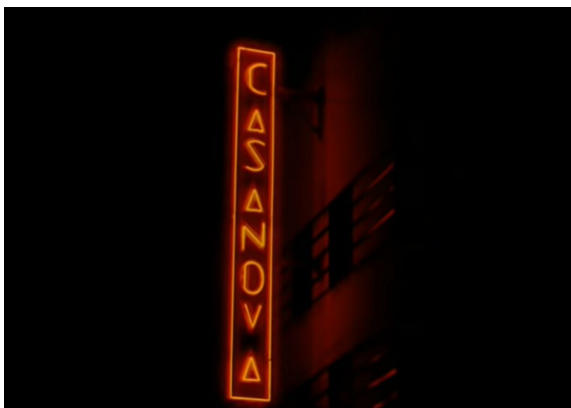
A música continua com um coro cantando em inglês e convidando o público em geral para conhecer a América Latina enquanto imagens da Praça do Obelisco, Hipódromo de Palermo e Praça do Congresso aparecem na tela. A letra continua fazendo referência à alegria, à loucura e à sensualidade do *South American Way*. A música sinaliza um hibridismo cultural, característico de Aloysio de Oliveira, cantor e compositor que foi bastante próximo ao escritório de relações internacionais inter-americanas, atuando como porta voz no Brasil através de programas financiados pelo escritório como *Brasil Fala Hollywood* e *Hollywood Bowl*.⁶⁰ Se “as perspectivas éticas/étnicas são transmitidas não apenas através do personagem e do enredo, mas também através do som e da música”⁶¹ podemos afirmar que na perspectiva de Hollywood a distinção entre os países latino-americanos não era uma preocupação. Carmen Miranda ocupou lugar central na construção do filme e da sua publicidade não porque era brasileira, mas latino-americana. Além de representar de maneira arbitrária a América Latina, que só existia na mentalidade norte-americana, o famoso sotaque de Carmen Miranda também reforçava estereótipos na interpretação da música:

“*South American Way*” foi sua primeira marca nos Estados Unidos, uma música de McHugh e Al Dubin, adaptada ao samba pelo Bando da Lua e à língua portuguesa por Aloysio de Oliveira, o líder do grupo. O título da música era a única parte compreensível pelo público e pronunciado de forma errada pela entertainer, causando efeito cômico. Trata-se de um erro de pronúncia que foi incorporado como parte da apresentação, Carmen trocava South por *Souse*, traduzível por “bêbado”, desta forma corroborando pela boca de uma sul-americana uma caracterização do “modo de ser” sul-americano associado ao alcoolismo.”⁶²

⁶⁰ ALOYSIO de Oliveira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa586430/aloysio-de-oliveira>>. Acesso em: 25 de Jun. 2019. Verbete da Enciclopédia.

⁶¹ SHOHAT; STAM. Idem. P.303

⁶² BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. “*Carmen Miranda e a performatividade da baiana*”. Contemporânea: Revista de Sociologia da UFSCar. v. 5, n. 1 p. 207-234 Jan.–Jun. 2015 P.226



Ao chegar na Argentina, Glenda é convidada para conhecer a noite de Buenos Aires que é retratada (00:28:05) com uma sequência de letreiros de Clubs e Boates (ao estilo da Broadway) . A primeira parada de Glenda e Binnie, sua tia, é o *Club Rendezvous*, onde se apresentam os *Nicholas Brothers*,

(00:28:31-00:32:25) dupla de irmãos sapateadores norte-americanos. Curiosamente, são eles que apresentam o segundo número musical cantado em espanhol do filme. Se “o advento do cinema sonoro trouxe novas possibilidades para a participação dos negros [nos Estados Unidos] e sons negros abriram caminhos para imagens negras”⁶³, os negros também ocupavam o lugar que lhes

⁶³ STAM, Robert. Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: EDUSP, 2008, c2007. P..245

cabia na hierarquia das representações do estúdios hollywoodianos, eles estavam representados juntos com os outros excluídos da norma norte-americana. A dupla também utiliza um par de maracas, aparentemente para aproximá-los da cultura latino-americana. Curiosamente, esse não é um instrumento de percussão muito comum na Argentina, mas bastante presente nos ritmos caribenhos. Igualmente, pode se dizer que a população negra era pouco frequente na representação da argentinidade (lembramos a política de branqueamento que houve na história desse país).



A trama do filme é construída a partir de um conflito clássico de melodrama: um casal apaixonado é impedido de estar junto por conta dos conflitos de suas famílias. Em dado momento do filme, o casal apaixonado Glenda Crawford e Ricardo Quintana são expulsos da fazenda do pai de Quintana, e ele leva a moça para conhecer a “verdadeira Argentina” (00:54:10-00:59:19). Até então, a Argentina havia sido retratada por meio de uma cidade grande, sem muitas especificidades nacionais além do Congresso de La Nación Argentina e do Hipódromo de Palermo. Quintana vai até um lugar não especificado e apresenta a Crawford a “verdadeira Argentina”.

Ao ser questionado sobre o que está acontecendo, Quintana responde: “Essa é a anual festa da aldeia, uma vez por ano os *peóns* se reúnem e bebem, dançam e talvez façam amor. No espírito das aldeias está a verdadeira Argentina”⁶⁴. O filme mantém os termos *peóns* e *fiesta* em espanhol. Glenda, olha a sua tia dançando no meio dos *peóns* e questiona, em tom de brincadeira

⁶⁴ Tradução por mim da fala original em inglês: “This is the annual village *fiesta*, once each year the *peóns* get together and drink and dance, and perhaps make love. In this little village you will find the true Argentina.”

“a verdadeira Argentina, hã?”, o casal ri da cena. Em seguida, o plano sequência retrata pessoas da aldeia dançando uma música instrumental. O enquadramento em plano geral mostra uma roda de dança onde tem uma mulher dançando no meio, bastante expressivamente, os homens ao redor dela se atraem pela dança e tentam se aproximar dela, em um certo “assédio”.

Os dois planos seguintes mostram cenários bastante dicotômicos. O casal está sendo filmado em um plano americano contra *plongée*, em cima do carro (00:54:54 -00: 54:56). O cenário apresenta uma certa neutralidade, o que está atrás do casal é apenas a copa de algumas árvores e o céu azul. O casal está colocado como observador da cultura alheia, O plano seguinte é iniciado por um plano geral da aldeia, que é retratada com um ar provinciano e rural. Essa construção cinematográfica é simbólica pois na arte cinematográfica “o espaço é tradicionalmente utilizado para representar as dinâmicas da autoridade e do prestígio.”⁶⁵ Também remete aos espaços físicos e políticos dos países, a observação do alto está sendo feita pela norte-americana Glenda Crawford e pelo bem sucedido argentino Ricardo Quitana, enquanto os chamado *peóns*, estão no cenário de posição inferior na construção do plano sequência. O casal é filmado de baixo para cima em contra *plongée* com a câmara baixa, a aldeia está filmada em *plongée*, com a câmara alta.

Ao dar esse mesmo exemplo de enquadramento, Marcel Martin explica que na linguagem cinematográfica a dinâmica de montagem que utiliza o *plongée* e o *contra plongée* na sequência é capaz de criar um “espaço puramente conceitual e de ordem mental” o que pode “justificar-se primeiramente por uma analogia de cunho nominal.”⁶⁶

⁶⁵ MARTIN. Idem.

⁶⁶ Idem. P. 221



A única pessoa que interage com os *peóns* é a tia de Glenda, que no filme faz uma personagem um tanto tola e cômica. Assim, a tia é retratada interagindo com os *peóns*, isso representa uma certa aproximação de suas personalidades, a única personagem norte-americana que interage com os argentinos é igual ao retrato feito deles, extremamente caricato. Assim que ela é puxada por eles para dentro da roda de dança ela começa a cantar a música *Sing to your Señorita* (Harry Warren e Marck Gordon, 1940), inspirada no ritmo de *La Paloma*⁶⁷.



A sequência se desenvolve no mesmo cenário, a apresentação da tia Binnie é primeiro filmada em plano geral e depois ela é enquadrada em plano médio e seguida em plano americano, variando entre ele durante o número musical apresentado. Os *peóns* são todos

⁶⁷ De acordo com um documentário, produzido em Nova York em 2008, que foi descrito na sua sinopse como um trabalho de história da música com etnomusicologia, “La Paloma foi a música mais tocada no mundo - circulou o mundo como uma pomba para tocar o coração dos ouvintes com saudade. Em Zanzibar, eles tocam no final dos casamentos, na Romênia, no final dos funerais, no México como uma canção de protesto e na Alemanha como um lamento de marinheiro. Foi escrita há um século e meio por Sebastian Iradier e apresentado pela primeira vez em Cuba”. A música foi escrita depois de Iradier visitar Cuba, em 1860. *La Paloma: History and Mystery of World's Most Popular Song*. New York, N.Y.: Infobase, 2009.

brancos, sem traços de mestiçagem aparente. Os países da América do Sul, nas afirmações de suas identidades nacionais e da identidade de sua população, transitaram por dois caminhos diferentes: o projeto de embranquecimento da população ou a afirmação da mistura de raças. Segundo Tanya Katerí Hernández⁶⁸ a Argentina foi um país que se enquadra no primeiro grupo, com grandes projetos de embranquecimento por meio da imigração de europeus e da manutenção destes no país.

O filme continua com uma corrida de cavalos. A imagem que fica da “verdadeira Argentina” é a que enfureceu o povo argentino na primeira versão do filme: o ambiente rural de um povo pouco civilizado, atraindo, como espectador, a civilização norte-americana que volta um olhar superior para a sua realidade. A mobilidade entre as duas nações se apresenta nos relacionamentos do argentino Quintana e da tia de Crawford. O argentino, por sua posição social e sua mobilidade entre os dois países, tende a apresentar uma capacidade de estar entre os norte-americanos. A tia, por sua tolice caricaturada, consegue estar mais próxima do povo argentino.

II.II. *Week-End in Havana, 1942*

Em *Down Argentine Way* os jovens de diferentes países “micro cosmicamente se unem ou tentam unir seus mundos conflitantes. Desse modo, conflitos raciais e de classe são resolvidos pela aceitação e pela harmonia implícitas”.⁶⁹ Já em *Week-End in Havana* o caminho feito é o contrário. O filme conta a história da jovem Spencer, que tem o seu Cruzeiro encalhado, e não se contenta em ser apenas reembolsada pela companhia de viagens, já que a jovem estava planejando as suas férias durante anos e teria “deixado de almoçar, economizado durante anos, utilizado vestidos velhos no seu trabalho para utilizar suas roupas novas na viagem”⁷⁰. Ela é enviada à Havana pelo representante de sua companhia de viagem, o jovem Jay Williams, com tudo pago. Jay, que está de casamento marcado com Terry McCarcken, filha de seu chefe, deixa os preparativos da cerimônia e vai junto com a Nan Spencer para garantir que ela assinará um

⁶⁸ HERNANDÉZ, Tanya Katerí. “Subordinação racial no Brasil e na América Latina: o papel do Estado, o Direito Costumeiro e a Nova Resposta dos Direitos Civis. Tradução Arivaldo Santos de Souza e Luciana Carvalho Fonseca. Salvador: EDUFBA, 2017.

⁶⁹ SHOHAT; STAM. Idem. P.

⁷⁰ Fala de *Week-End in Havana*: 00:09:55

documento se comprometendo a não processar a empresa por perdas e danos. Durante sua viagem Nan conhece Monte Blanco, um vigarista cubano que seduz a garota achando que ela é rica, na esperança de que ela quite as suas dívidas de jogo. Jay Williams descobre os planos do cubano, e percebendo que ele fazia muito bem para Nan Spencer promete pagar as suas dívidas de jogo se ele mantivesse a garota feliz e satisfeita durante a sua viagem para Havana.

As tensões que existiam entre as culturas de Nan Spencer e de Monte Blanco são muitas para que exista uma união do casal. O que acontece com o casal é um “retorno ao seu país de origem”: Nan Spencer e Monte Blanco que chegaram a se relacionar, ao final do filme estão com seus respectivos pares, Nan com o norte-americano Jay Williams, e Monte Blanco com a cubana Rosita Rivas. O casal volta cada qual para seu par original. Foi possível a harmonia do casal enquanto uma mentira prevaleceu - contada pelo vigarista cubano à norte-americana - mas, no desenrolar do filme o retorno a seu par e à sua cultura parece inevitável. Rosita Rivas, interpretada por Carmen Miranda, entende e aceita melhor os vícios e trambiques do parceiro, já que a sua cultura provavelmente possibilita isso.



O filme começa com imagens do inverno da cidade de Nova York, em meio à neve e a pessoas bastante agasalhadas uma vitrine de uma agência de viagens é mostrada e o *close in* leva

ao primeiro número do filme (00:01:59-00:04:13). O plano sequência mostra Carmen Miranda cantando *Week End in Havana* (Harry Warren e Mack Gordon, 1941) com um grupo de músicos em um cenário de janelas em arcos no estilo colonial. Mas, dessa vez, a filmagem não é estática, seu número, em razão do movimento, se aproxima mais de um filme propriamente dito do que do teatro. Os músicos da banda que acompanha Carmen Miranda estão caracterizados com roupas de rumbeiros. A indumentária de Carmen é a mesma de sempre, a da baiana estilizada, bastante sensual. O design da sua blusa é o que mais se aproxima das rumbeiras cubanas, com mangas de babado. Antes de começar o número musical, a câmera, em plano médio mostra a banda e Carmen Miranda, imóveis como manequins, dispostos na vitrine da companhia de viagens McCracken, com os escritos “*A treasure of pleasure awaits for you*” e “*A sail to romance*”⁷¹. Há um *close in* em um rumbeiro, e o número musical começa. Essa interpretação que o filme faz de Havana não foge do imaginário que os norte-americanos tinham da cidade: uma viagem para Cuba, Havana especificamente, seria um desejo de consumo. Para Styliane Philippou, o imaginário que estava sendo construído desde o *boom* de turistas norte-americanos na ilha em 1920, era o de

“un simple paraíso tropical climatizado, fácilmente accesible y al alcance del bolsillo, con «comida casera americana» y camas con «colchones de resortes americanos», como se publicitaba en un primer momento.”

E a década de 1940, influenciada pela Política da Boa Vizinhaça, foi um período de incremento da imagem da ilha, incluindo os cassinos, as mulheres e os jogos de azar :

“«La dama más bella de América», «la ciudad más sexy del mundo», tal como se conocía a La Habana en los 1920, ofrecía ahora diversiones adicionales que amenazaban con desbancar a Miami de su posición de centro turístico invernal favorito de los estadounidenses.”⁷²

⁷¹ “Uma riqueza de prazer espera por você” e “Uma embarcação para o Romance”

⁷² PHILIPPOU, Styliane. Un modernismo vanidoso: Espacios de ocio turísticos durante los años cincuenta en Miami y La Habana. **au**, La Habana, v. 36, n. 1, p. 62-85, abr. 2015.



A câmera, como já mencionamos, acompanha Carmen Miranda pelo espaço, o número musical começa com um plano geral da cantora e do ambiente, revelando Carmen de corpo inteiro e a sua indumentária nas cores rosa, azul e branco -que em nossa visão alude as mesmas cores da tanto da bandeira cubana quanto a norte-americana. O cenário tem uma praia ao fundo com coqueiros e plantas com estampas de zebra, o céu azul é quase da mesma cor que o mar, e um navio está chegando na praia, provavelmente fazendo alusão ao primeiro nome decidido do filme: *Caribbean Cruise*. Mais perto de Carmen e da banda estão as portas e fachadas coloniais, o clima se opõe drasticamente ao cenário de Nova York, mostrado na cena anterior. A câmera se aproxima e distancia de Carmen, ora está em plano americano, ora em plano geral, a cantora dança revelando também os babados de sua saia, que se parece com a indumentária de rumbeira.



Após Nan Spencer se instalar no Hotel cedido pela agência de viagens, Jay Willians, tentando cumprir a missão de garantir a melhor experiência de Nan em Cuba a leva para um passeio turístico. Na cena em que Jay Willians e Nan Spencer andam de carro por Cuba (00:16:19-00:17:45), ele a leva para uma plantação de açúcar, onde Jay lê um panfleto de turismo, e mesmo aborrecendo a protagonista, ele continua. Enquanto são mostradas, em plano geral pessoas trabalhando nas plantações de açúcar ele fala:

“A indústria de cana de açúcar é a maior da República cubana e uma visita aos seus vastos canaviais proporciona momentos de raro interesse. Centenas de milhares de cubanos estão ligados direta ou indiretamente à produção e comercialização deste produto. A estação do corte se estende de dezembro a junho e são utilizados grandes facões, os bois ainda são usados para lavrar os campos e arrastar a cana até os vagões ferroviários. No ano de 1940, cerca de 1.174.369 toneladas foram exportadas somente para os Estados Unidos.”

Essa sequência, para Larson Willians, mesmo tendo importante função narrativa e legitimadora na trama, tentando atestar a autenticidade do trabalho também etnográfico e documental do filme, também evidencia o fato de que a personagem, uma artista nativa e de destaque, Rosita Rivas, não é cubana e nem fala espanhol. Os nativos retratados estão no campo trabalhando, ou na cidade, cheia de turistas, aplicando pequenos golpes dividindo o país entre rural e urbano e colocando os cubanos das áreas rurais como mais autênticos e identificados com uma identidade latino-americana genuína.

A trama do filme também gira em torno do triângulo amoroso entre a mocinha Nan Spencer e a vilã Terry McCracken, duas jovens norte-americanas. A rivalidade das duas, para

além do triângulo amoroso, também está colocada no trabalho. Nan Spencer, como vendedora da Macy's conhece o valor de seu dinheiro e seu trabalho, as conquistas que faz durante o filme mostram que ela se preocupa com a valorização de seu trabalho e de outras qualidades morais, diferente de Terry McCracken que, como filha de um homem rico, foi construída como uma personagem antipática, impopular, que dá pouco valor ao seu dinheiro e demonstra valores morais controversos durante o filme.

Pedro Fernando Bendassoli explica a dicotomia entre o *self-made-man* e o *homem conquistador* que está presente no argumento do filme. A construção das duas personagens leva em consideração os conflitos e a popularidade entre esses dois tipos de agentes sociais, enquanto Nan Spencer se aproxima mais do padrão do *self-made-man* que apresenta uma personalidade com maior “sentido de probidade e de orgulho com respeito ao próprio caráter, dando pouca ênfase à competição, de tal forma que via a riqueza como um valor pessoal capaz de contribuir para o bem-estar geral e para a felicidade das futuras gerações”⁷³, Terry McCracken é filha do *homem conquistador*, que “não visa a nada senão a si mesmo, não tem outra meta senão seu próprio desenvolvimento pessoal, [...] não vê a menor possibilidade de subordinar seus interesses e necessidades aos de outras pessoas, a alguém ou a alguma causa ou tradição fora dele mesmo.”⁷⁴ Para as classes populares norte e latino-americanas, a personalidade de Nan Spencer faz mais sentido, o *self-made-man*, da ideia de pessoas de caráter que estavam comprometidas com a ética protestante, com o seu próprio sucesso e senso moral, atingido através de trabalho duro e competência.

O segundo número musical do filme (00:17:51-00:21:19) é de Rosita Rivas, que curiosamente canta em português a música Rebola a Bola (Aloysio de Oliveira, Nestor Amaral e Brant Horta, 1941) e em inglês a *When I love, I love* (Mack Gordon e Harry Warren, 1941). A sua indumentária agora nas cores vermelha, verde e branca tem rosas estampadas na saia e mais balangandãs em tons de vermelho, verde e dourado do que da primeira, e o seu tradicional turbante, dessa vez com menos frutas do que penas. A cena começa com um plano geral do palco e também reveza com planos americanos de Carmen (Rosita) cantando. Isso acontece com as

⁷³ BENDASSOLI, Pedro Fernando. *Público, privado e o indivíduo no novo capitalismo*. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 12(2): 203-236, novembro de 2000. P. 214

⁷⁴ Idem.

duas músicas apresentadas. Ao final do número o *close out* revela Carmen centralizada e iluminada no meio do palco. O cenário do *Cassino Madrileño* apresenta todo o glamour pedido por Nan Spencer. A coloração e iluminação azul contrastam com a indumentária em cores vibrantes de Rosita Rivas e de suas dançarinas (não tão glamurosas como ela). A iluminação da cantora faz com que ela ocupe lugar de destaque do começo ao fim da cena.



A interpretação da música, em português, tinha uma característica que era bastante comum de Carmen e apreciada pelos norte-americanos, muito parecida com o *scat singing* do

jazz “os americanos pareciam achar graça em gente falando ou cantando depressa, mesmo que numa língua que não entendessem”. O *New York Herald* denominou a técnica de Carmen de “português-locomotiva”⁷⁵. A canção em inglês é apresentada com um sotaque bastante característico e Mickey Mouse⁷⁶ é citado, talvez para selar as pazes entre o Estúdio e o Escritório de Relações Inter-Americanas. O estúdio de Walt Disney estava em guerra com os seus funcionários e sindicatos por conta de todas as suas dívidas trabalhistas e a ponto de fechar, quando Nelson Rockefeller sugeriu que o governo negociasse com os sindicalistas e em troca o estúdio produziria material animado para o escritório.⁷⁷

É nessa noite no *Cassino Madrileño* que Nan Spencer conhece Monte Blanco (00:25:34), onde ele, com a informação falsa de que a garota era rica, a convida para jogar. No dia seguinte ele e ela vão ao Cassino e Rosita Rivas descobre o envolvimento dele com Nan Spencer e vai conversar com Monte Blanco. Ela o acusa de traidor, mentiroso e de ser um malandro que não presta para nada, mesmo assumindo que gosta dele. Ele a acusa de ser insensata e temperamental. (00:37:59- 00:39:39)

Ramirez Berg identificou seis tipos de representações dos latino-americanos no cinema hollywoodiano. Os personagens representados por Rosita Rivas e Monte Blanco podem ser identificados nessas categorias. Monte Blanco é um *latin lover*, um tipo bastante sensual, capaz de entorpecer a mulher norte-americana com o seu erotismo místico, mas também é um *greaser*

⁷⁵ CASTRO. Idem. P. 313

⁷⁶ Oh, when I meet a man,
And he's nice looking,
I smile at him and say,
"Hey, what's cooking?"
And when he holds me tight
And puts his cheek to mine,
I feel so terrific,
So colossal, so divine.
I feel like Mickey Mouse
Was running up and down my spine.
Bum-tee-dum-pum pum-pum-pum,
I'm completely overcome,
Bum-tee-dum-pum, when I love, I love.

⁷⁷ CASTRO. Idem. P. 332

vigarista e traiçoeiro⁷⁸. Rosita Rivas tem seu momento de *dark lady* mas é principalmente uma “*femmalle clown*: tempestuosa, energética, dona de uma sexualidade agressiva, extravagante e estridentemente étnica”⁷⁹. Ambos são levemente vigaristas e traiçoeiros, mas perdoados no final do filme, como veremos, pois erram de maneira atrapalhada e redimem-se dos seus pequenos golpes. Nesta cena, Monte Blanco está trajado como um *latin lover* em seu terno branco. O bigode de Blanco e a gesticulação exacerbada de Rosita Rivas são característicos desses tipos, pois é

“na imaginação melodramática a ideia da expressão direta dos sentimentos da superfície do corpo, seja pelo gesto ou fisionomia que sublinha uma reação ou uma intenção da personagem, seja pela simples marca (de nascença ou adquirida) que assinala traços de caráter.”⁸⁰



⁷⁸ RAMIRÉZ-BERG, Charles. “Stereotyping in films in general and of the Hispanic in particular”. Apud. GOULART, Isabella. A Ilusão da Imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood. Dissertação de mestrado. USP, São Paulo, 2010.

⁷⁹ GOULART. Idem. P. 78

⁸⁰ XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p 94



Rosita Rivas, em busca de afastar Monte Blanco de Nan Spencer vai atrás de Jay Willians, para avisar que a acompanhante de Jay está saindo com o seu empresário (00:44:23). Eles marcam um encontro para conversar sobre o ocorrido e Jay garante que os dois não estão envolvidos, e que Rosita não tem motivo para estar enciumada, mas que mesmo assim Monte Blanco não é um bom empresário. Rosita Rivas se precipita e entende que Jay Willians está na verdade tentando oferecer os seus serviços de empresário, ela fala para eles se encontrarem no *El Arbolado*.

É na cena do *El Arbolado* (00:46:32- 00:53:48) que o desfecho do filme começa a se desenrolar. O comércio, que funciona dentro de um casarão localizado em uma área rural parece ser um misto de hotel com restaurante e cabaré. Ao chegar no local Jay fala que está procurando uma jovem, o dono que tem o mesmo nome do local oferece uma ruiva. Jay esclarece que vai se encontrar com Rosita Rivas, Sr. Arbolado então o leva escada a cima afirmando “isto aqui embaixo é só para quem não consegue pagar coisa melhor”⁸¹. O ambiente inicial do *El Arbolado* é um local rústico, um casarão onde no andar de baixo funciona um restaurante a céu aberto no meio das palmeiras.

⁸¹ Fala de *Week-End in Havana*: 00:47:24



Ao subir para o quarto com Rosita Rivas o que se observa é um ambiente completamente diferente do inicial, mais sóbrio e elegante, assim como a roupa de Rosita Rivas. A jovem agora está toda de branco, com flores da mesma cor nos cabelos. As suas jóias também são mais sóbrias e não são em tanta quantidade como as das cenas anteriores. O ambiente interno contrasta com o externo também quando Rosita Rivas mostra para Jay Willian a paisagem, que é composta pela noite rural de Havana. A cena se desenrola com Jay Willians oferecendo seu serviços de empresário, na tentativa de afastar Rosita Rivas de Monte Blanco para manter a jovem Nan Spencer feliz em sua viagem. Rosita aceita e confunde as coisas, pede um beijo para seu novo empresário que acaba cedendo depois de algumas insistências. Kárittha Bernardo de Macedo e Mara Rúbia Sant'Anna que também analisaram a cena em *“O primitivo flerta com o moderno: os filmes de Carmen Miranda como encenação das relações entre Estados Unidos e América Latina na Política da Boa Vizinhança”*. Afirmam que essa dinâmica entre o novo empresário de Rosita e a cantora

“mantém o discurso colonialista “segundo o qual a Europa serve como empresário global e produtor, enquanto as culturas não europeias (sic) permanecem como a matéria-prima para a indústria do entretenimento” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 324). Nesse caso, isso é atualizado para o domínio estadunidense, que busca seduzir os espectadores latino-americanos trazendo seus espaços e alguns enredos para as supostas localidades e costumes.”⁸²

⁸² MACEDO, K.; Sant'AnnaM. O primitivo flerta com o moderno: os filmes de Carmen Miranda como encenação das relações entre Estados Unidos e América Latina na Política da Boa Vizinhança. Visualidades, v. 17, p. 24, 18 set. 2019. P. 18.



Monte Blanco e Nan Spencer estão no quarto ao lado, e trama de Jay Willians e Monte Blanco é desvendada pelas duas mulheres quando Rosita Rivas descobre isso ao ir na varanda e ver o casal. Monte Blanco é quem revela a farsa na frente de todos os presentes, o que enfurece tanto Nan como Rosita e acaba com a noite de todas. Jay Willian vai atrás de Nan Spencer que anda sozinha em uma estrada, é nesse cena (00:54:51) seguinte, em um ambiente rural, longe da noite da cidade agitada de Havana que Nan Spencer e Jay Willians percebem que estão apaixonados.

Ao final do filme é notado que a verdadeira vilã da trama é Terry, que suborna Nan para assinar o contrato para que ela possa voltar o mais rápido possível para se casar. Monte Blanco vai se desculpar com Nan e pedir para que ela mantenha o combinado com Jay Willians, para que o mocinho continue pagando as suas dívidas de jogo. O cheque do suborno que Terry havia dado para Nan Spencer é oferecido para Monte Blanco que corre para pagar a sua dívida. Ao chegar no Cassino ele vê Rosita Rivas, que fica furiosa que ele está apostando de novo, sem chances para explicar que estava lá para pagar a sua dívida ele sai correndo fugindo da cantora, e sem querer deixa o cheque cair em uma mesa com apostas abertas, ele então aposta tudo em um número na mesa do Cassino e ganha uma fortuna.



O casal volta a conviver e a se tratar com harmonia depois de ganharem um fortuna no cassino, tem o seu final feliz e continuam juntos. O casal Rosita Rivas e Monte Blanco foi um instrumento para aproximar os mocinhos do filme, pois, mesmo sendo atrapalhados, contribuem para o desfecho do final feliz, e o destino assim os recompensa. Ella Shohat e Robert Stam observam um padrão de comportamento no desfecho de *Week End in Havana*:

“Excluídos e fossilizados pela narrativa, os personagens latinos [...] tendem, ao final de cada filme, a ser deixado no mesmo ponto em que

começara, ao contrário dos protagonistas norte-americanos, que partem para novas etapas de suas vidas. Deixados de lado de qualquer desenvolvimento propriamente narrativo, os artistas latinos são deixados de fora da história; sua presença é ‘tolerável’ apenas no âmbito decorativo da dança e da música.”⁸³

II.III. *Springtime in the Rockies*, 1942

O terceiro e último filme a ser analisado não se passa na América Latina mas como já dito, está em uma realidade quase intangível e tem uma representação tão fantasiosa quanto os outros dois filmes. Esse filme foi selecionado para o trabalho pois achamos interessante a representação de uma brasileira por Carmen Miranda. Em decorrência disso, esta análise, obviamente terá menos observações acerca das representações do país e dos atores figurantes.

O filme, igualmente um melodrama, conta a história de Vicky Lane (Betty Grable) estrela de teatro que acredita ter sido traída por seu parceiro de palco e namorado Dan Christy (John Payne). Após colocar um fim nas constantes traições de seu namorado ela volta com seu ex-namorado Victor Prince (Cesar Romero) e parceiro de dança. O novo casal decide estrelar um show de dança nas Montanhas Rochosas, no Canadá. Dan Christy, perdendo patrocínio, um importante papel e popularidade, sem a namorada decide ir atrás dela no Canadá. Após uma bebedeira ele acorda no Canadá e descobre ter contratado um excêntrico *bartender* chamado MacTavish (Edward Everett Horton) e uma secretária brasileira Rosita Murphy (Carmen Miranda).

Nos pôsteres é apresentado Cesar Romero que interpreta Victor Prince. Ele é retratado com um trompete, mas os números com o instrumento apresentados no filme são de Harry James, famosos músico de jazz estadunidense. A primeira cena no Canadá (00:17:25) é de uma apresentação de Harry James. Os índios canadenses Cervo Veloz e Névoa Branca elogiam a apresentação de Harry James. A cena continua mostrando em plano geral o salão cheio de pessoas dançando seguido de um *close in* do músico no Palco. O plano sequência acaba e se inicia outro (00:22:29), com Dan Christy reclamando que não consegue dormir porque alguém está tocando um trompete, nesse plano sequência ele conhece o seu camareiro, que era o

⁸³SHOHAT; STAM. Idem. P. 332

bartender do bar em que bebia antes de viajar. Dan Christy tinha acabado de chegar ao Canadá, influenciado por seu agente, que o alertou que ficaria sem um importante papel na Broadway se não reatasse com Vicky. O camareiro conta como ele chegou nas Rochosas canadenses, uma vez que ele não se lembrava do acontecido nem o que estava fazendo lá por conta da sua bebedeira.

Ao encontrar sua ex-namorada Vicky Lane, Dan Christy descobre que ela e Victor Prince estão noivos, ele volta ao seu quarto na intenção de ir embora. Ao chegar lá o mordomo MacTavish o convida a conhecer a sua secretária (00:33:10), que ele também tinha contratado na noite de sua bebedeira. Sua secretária brasileira, dona de um sotaque bastante desajeitado estava o esperando sentada no sofá de seu quarto. Está vestida com um blazer branco, com rosas pretas e uma saia preta, muito longe da indumentária de baiana estilizada que Carmen Miranda costuma utilizar nos filmes. Ao ser questionada sobre a origem irlandesa de seu sobrenome Rosita Murphy explica: “ Meu pai era irlandês, Patrick Murphy. Minha mãe é brasileira. Há 20 anos atrás meu pai abandonou a minha mãe. Há 2 anos eu vim para o norte-procurá-lo. Mas os Estados Unidos estão cheios de Patrick Murphy”⁸⁴



Dan Christy vai até o saguão com a sua secretária avisar que não ficaria no Hotel, lá ele vê Vicky Lane e beija Rosita Murphy na esperança de que a ex-namorada fique com ciúmes e sua estratégia funciona como ele esperava. Ao perceber que a ex-namorada ainda tinha sentimentos por ele ele desiste de ir embora. Dan volta sozinho ao seu quarto e revela ao seu agente, por telefone, que a sua ex-namorada ainda tinha sentimento por ele, e que utilizaria disso para fazê-la reatar seu relacionamento e aceitar o papel de parceira dele na Broadway.

⁸⁴ Fala *Springtime in the Rockies*: 00:34:15

Rosita chega logo depois ao seu quarto, ele, de costas pede para Rosita escrever uma carta. Ao se virar e perceber que ela está vestida de baiana estilizada ele pergunta “É isso que as secretárias usam no Brasil?”, ela responde que acha sua roupa o máximo, então ele a questiona novamente “De que adianta se não tem carnaval na cidade?”. (00:37:56)



Rosita então, apresenta os seus irmãos, na intenção de mostrar ao seu chefe que tem carnaval sim na cidade, são eles Casey, Michael, os dois primeiros apresentados, logo em seguida, ela fala “Acha que só tenho 2 irmãos? Que tipo de família é essa?”, apresentando seus outros irmãos Chariel, Cawie, Afonso e Patrick Junior.



Dan avisa para Rosita que gostou dos seus irmão, mas não sabe o que fazer com ele. Ela então responde “Você não faz nada. Você só escuta. Eu faço. Você gosta de música brasileira?”, ela então começa o seu número cantando *Chattanooga Choo Choo* (Harry Warren e Mack Gordon, 1942). A música tem referências brasileiras e norte-americanas, também é cantada no “português locomotiva” de Carmen Miranda

Vou explicar que é o *Chattanooga Choo Choo*

Choo Choo é um trem que vai, que vai me levar perto de alguém
Pois numa estação que passa o Chattanooga Choo Choo
Eu vou saltar, se vou, se vou
Mesmo se o trem não parar.
E você pega o trem na *Pennsylvania Station*
Às três horas e tal
Pouco a pouco vai saindo da capital
Toma um cafezinho e tira uma pestana
E come remeletes lá em *Carolana*
Bom americano entra dentro do bar
O Chattanooga choo choo into the bar.
Mas para o brasileiro está querendo sambar
Boom tchquibum baragadá baragadum
Boom tchquibum baragadá baragadá
Pois o maquinista pode ser sambista
Oh Chattanooga there you are.
Vou, vou, vou encontrar com certo alguém
Que lá me espera na estação
Ahá! Um certo alguém *I used to call "Funny Face"*
Pois tem cara de *Spencer Tracy*.
Quero chegar pois sei que lá vai ser prá lá de bom
So Chattanooga Choo Choo I wanna choo
And to teach you now
Ah Chattanooga Chattanooga...

A história inicial de Rosita parece bastante confusa e descolada da realidade, a começar do fato de que ela e seus irmãos se encontraram com um homem bêbado em Detroit que contratou a todos para acompanhá-lo até as Montanhas Rochosas do Canadá, e eles aceitaram. Quando Dan Chiristy beija Rosita na recepção ela não exita em nenhum momento, e nem fica ofendida, acha graça da situação, um homem que ela conhecera na noite anterior, embriagado, a

surpreendendo com um beijo. A cena dela se apresentando para o seu chefe também é pouco coerente. Ela simplesmente entra no quarto dele, vestida com roupas carnavalescas enquanto seus irmãos estão do lado de fora, esperando para se apresentarem e vão, rapidamente buscar seus instrumentos para apresentar o show quando Rosita pede a eles. Até esse momento do filme a visão que fica da mulher brasileira é de uma mulher que, por sua inocência, é facilmente manipulável, mas divertida e carnavalesca. Uma personagem que, com certeza, causa uma certa piedade nos espectadores, por perceberem-na tão ignorante do que realmente está acontecendo.

A secretária de Vicky Lane avisa ela que viu seu ex-namorado Dan Christy comprando um vestido branco, ela afirma que sabia para quem ele estava comprando. O vestido era para Rosita Murphy, que vai até o quarto de Christy e encontra apenas o seu mordomo MacTavish, com a qual ela tem o seguinte diálogo:

R: Christy comprou esse vestido para eu comer com ele.

M: É mesmo?

R: O que acha?

M: Eu acho que o Sr. Christy é um homem muito extravagante, e que não deveria chamá-lo assim.

R: Ele diz que gosta de Muphy e eu respondi com Christy.

M: Sei. Afinal isso é da sua conta e não da minha.

R: Mas eu quero que minhas coisas sejam da sua conta. Não gosta nenhum pouquinho de Rosita?

M: Eu a acho muito tola. Vai acabar se decepcionando. Esse homem, Christy... Sr. Christy. Para ser claro, a senhorita está se expondo demais.

R: Então, o senhor gosta que eu me exponha, é? Você gosta sim de mim um pouquinho né?

M: Srt. Murphy, eu por acaso compreendo a psicologia do ser humano. A senhorita não. Você é apenas uma garotinha, uma mocinha. Eu, por outro lado, bem... Todo meu modo de vida foi mudado pela herança de uma grande estoque de dentifício.

R: Você deve ser muito inteligente. O que fez com o dentifício?

M: Fiquei rico, então deixei meu livros para aprender a viver.

R: Eu vou ajudá-lo!

M: Eu quero descobrir o que move as pessoas.

R: E você descobriu agora o que move as pessoas?

M: Ah, eu ainda estou aprendendo.

R: MacTavish, você é um homem esperto... Quando eu o conheci e achei que era meio bobinho, sabe?

M: Não sabia, eu devo dizer que achei a mesma coisa da senhorita!

Risadas

R: Isso é maravilhoso, quer dizer que nós combinamos.

Nesse diálogo podemos identificar o estereótipo que Carmen Miranda está encenando, a de “garotinha, mocinha”, dona de uma sensualidade da qual ela não tem conhecimento, o que a faz parecer pura. Nesse momento o papel de Rosita Murphy se insere mais dentro do perfil de *femalle clown* identificado por Ramírez Berg. A sua ignorância e ingenuidade a faz ser bastante simpática pelo público, e funciona “como uma neutralização da sexualidade da mulher latina na tela hollywoodiana”⁸⁵. O relacionamento de Rosita Murphy com o mordomo MacTavish também pode ser visto como uma metáfora, ele, bastante sério e inteligente deixou seu dinheiro e seus livros para entender o que “move” as pessoas, ela, ingênua e aparentemente sem muitos bens tem, uma alegria e espontaneidade intrínseca à sua personalidade. A espontaneidade que o público estadunidense espera receber da América Latina, em contraponto, oferece uma sabedoria que falta ao latino-americano.

O mordomo então lembra Rosita que Christy está esperando por ela no salão, mas ela diz que tem coisas faltando em seu vestido: “contas, flores, frutas, bolhas e bossa.” e pede a ele 10 dólares emprestado. O plano sequência acaba aí. No salão com Christy (00:47:44) a roupa de Rosita está completamente diferente. A sua indumentária volta a ter o turbante, e mais cores: de novo o azul, vermelho e branco estão presentes nas roupas de Carmen Miranda. Dan Christy chama Rosita Murphy para dançar, na esperança de serem vistos por Vicky Lane e deixá-la enciumada. Ele se desculpa com Rosita por estar dançando tão perto dela mas que estava muito aconchegante (*cozy*). Ela responde que “Quando se dança Rumba não deveria ser aconchegante”. O inusitado desse cena é que não está tocando rumba, não está sequer tocando algum ritmo que

⁸⁵ GOULART. Idem. P. 78

aparente ser latino-americano. Ela tenta ensinar Dan Christy a dançar rumba, mas logo em seguida fala “Isso não é rumba, eu sei!”.



Rosita Murphy e Dan Christy vão até a mesa cumprimentar Vicky Lane e Victor Prince, uma mulher que está sentada à mesa com eles pergunta à Rosita se o vestido que ela está usando é um Hattie Carnegie, ela responde que foi Dan Christy que lhe deu. Hattie Carnegie foi uma importante estilista norte-americana, também era popular na América Latina, mas apenas àqueles que consumiam a alta costura. Talvez seu nome tenha sido citado em tom de provocação, uma vez que ela utilizou esse nome em homenagem a Andrew Carnegie, outro importante magnata norte-americano que estava em constantes disputas com os Rockfellers. Atualmente são identificados popularmente como “os homens que construíram a América”.⁸⁶

Rosita Murphy, no jantar continua demonstrando a sua ingenuidade e arrancando gargalhadas de todos à mesa, até que Vicky se levanta para ir ao banheiro e Rosita vai junto. Elas entram em conflito no banheiro, Rosita irrita bastante Vicky com a sua ingenuidade. Até que Vicky lhe mostra o seu anel de noivado e pergunta se o tamanho do diamante assusta Rosita. A brasileira diz que no Brasil eles jogam esse tipo de diamante fora, pois aqui existem “desse tamanho” mostrando o punho fechado.

⁸⁶ THE NEW YORK TIMES. “Then as Now, Businessmen Bent on Power ‘The Men Who Built America,’ on the History Channel” By NEIL GENZLINGER OCT. 15, 2012. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2012/10/16/arts/television/the-men-who-built-america-on-the-history-channel.html>>



Rosita, não entendendo que Dan Christy estava a utilizando para fazer ciúmes em Vicky diz para a atriz que ela e seu chefe não tem nenhum tipo de relacionamento. Vicky muda de postura com a secretária no mesmo momento, se aproveitando da ingenuidade de Rosita para saber quais eram as intenções de Dan Christy. Nessa cena (00:51:50), as indumentárias das duas são bastante contrastantes, Vicky está utilizando um vestido preto, sóbrio, enquanto Rosita está com a roupa bastante colorida e chamativa. Ao voltarem para a mesa, Victor Prince convida Rosita para tomar um ar, Vicky e Dan fazem a mesma coisa momentos depois.

Enquanto Vicky e Dan conversam, Rosita volta ao salão e apresenta um número musical no restaurante, ela canta O 'Tic-Tac' do Meu Coração (Alcyr Pires Vermelho e Walfrido Silva, 1935) junto com seus irmãos, representados pelo Bando da Lua. A sequência (00:56:44) se inicia em plano geral, apenas com Carmen iluminada no centro do palco, e durante toda a sua apresentação a movimentação da câmera varia entre plano americano e plano geral. Esse número também revela mais a estampa “étnica indígena canadense” que está em sua indumentária.



Vicky e Dan parecem se entender nas cenas seguintes, os dois reatam o namoro e a garota concorda em voltar para Nova York, onde eles passariam a “lua-de-mel”, mas na realidade, Dan Christy tinha recuperado a garota para que ela fizesse um papel no teatro com ele. Ela descobre esse plano pelo agente do casal, que empolgado com a notícia de que ela ia voltar para Nova York, vai com os patrocinadores do espetáculo até as Rochosas buscar os dois e estes acabam

revelando sem querer o plano de Dan. Rosita Murphy testemunha toda a cena e corre para avisar o seu chefe (01:21:24), que entretido com a arrumação das malas, não permite que a garota fale. O seu agente corre logo atrás e conta o ocorrido para Dan Christy, que dá as passagens para Rosita pois tem certeza que Vicky nunca o perdoará.

Rosita Murphy, mesmo com toda a sua ingenuidade, consegue bolar um plano para o casal, e vendo Vicky furiosa, entrega para ela as passagens para a lua-de-mel na Califórnia. Vicky estranha mas fica feliz e conclui que, na verdade, tudo não passou de um mal-entendido. Rosita chama seus irmãos para testemunharem que Dan Christy tinha mesmo pedido passagens para a Califórnia e não para Nova York e que a lua-de-mel do casal não estava relacionada à patrocínio ou trabalho. No meio de toda essa confusão os patrocinadores foram embora, e agora Dan e Vicky ficaram sem patrocínio para o seu show na Broadway.

Rosita lembra então que MacTavish tinha uma fortuna. MacTavish se recusa a dar todo seu dinheiro para o show pois ele não conhecia nada de teatro. Rosita então o chama, com um olhar malicioso no rosto para uma conversa em particular no quarto. MacTavish entra no quarto e de dentro do cômodo só é possível ouvir ele repetindo a palavra “não”, enquanto todos ficam do lado de fora ouvindo através da porta.



Novamente o relacionamento do mordomo e da secretária parece ser uma metáfora da mentalidade da Política da Boa Vizinhança. A cena final dos dois, que deixa sugerido que Rosita Rivas tenha convencido o porteiro a financiar o show de Dan Christy e Vicky Lane por meio do sexo, demonstra que, apesar de toda a ingenuidade da latino-americana, ela manipula sua sensualidade. Também subentende uma troca: o financiamento pelos prazeres que Rosita Murphy pode oferecer.

Ao final do filme acontece um número musical dividido em duas partes, a primeira de Vicky e Dan em um palco de teatro, sugerindo que o musical da Broadway do casal de fato aconteceu e a segunda parte com todos os protagonistas da trama, em outro cenário. A segunda parte do número musical é bem mais ornamentada, relembrando os números de musicais *extravaganza* de Carmen, que até então não apareceram no filme. Nele Carmen Miranda, John Payne, Betty Grable e Cesar Romero interpretam a música *Pan American Jubilee* (Harry Warren e Mack Gordon, 1942). Caso houvesse dúvidas no público, nesse momento se torna

inquestionável que o filme também foi, de fato, pensado pelo Escritório de Relações Inter-Americanas. A música:

Did you get your invitation to that big affair?
Say! You've gotta be there
Hey, you've gotta be there
Every dig, dig, dignitary appearing knows the time is near
And representatives from every nation
In the Western hemisphere will certainly appear
How would you like to go
To say hello to your neighbors?
Let's go to that Panamericana Jubilee!
Come on and drink a toast
And get close to your neighbors
Let's go to that Panamericana Jubilee
You're gonna see the way those Latins
Like to jitterbug
Like to cut a rug
Like a Yankee doodle dandy
Like to do a rhumba
And a samba!
It's goin down in history as a jump in fiesta
Bring your chum along and come along with me
To the Panamericana Jubilee!
Play the game and that's the rumba just for amigo
And then a Fiesta Panamericana
Would you wanna be in this kind of music and fiesta?
And then a Fiesta Panamericana
You'll go to see the gringos

And bite your jitterbug
Play like it's gonna run
Like the Yankee doodle dandy
Like do a rhumba and samba
Leve consigo um pouquinho de samba,
De sangue, de milonga
Let's go to the Panamericana Jubilee
Depois se faz uma mistura de rumba
Com um pouquinho de conga
Go get that alligator from me, waiter!
I'm a jitterbug
When you get the roach
I can get the roaches
Like the Yankee do their dandy
Bring your chum along and come along with me
Come along and then a Panamericana Jubilee!

Considerando os três filmes, essa é sem dúvidas a música que mais faz referência ao Escritório de Relações Inter-Americanas e à Política da Boa Vizinhança, aqui revestida do ideal do panamericanismo. A música convida todos a fazer parte do “grande negócio panamericano”, lá estarão todos os representantes de todos os locais do hemisfério, o convite é para que se conheça a todos os vizinhos, para que se conheça como os latinos *jitterbug*⁸⁷, *cut a rug*⁸⁸, ou como os latinos também gostam do *Yankee Doodle Dandy*⁸⁹

⁸⁷ Um tipo de dança de salão agitada, típico dos anos 1940 nos Estados-Unidos, quando a dança foi ficando impopular entre os jovens chamar alguém de *jitterbug* virou sinônimo de ofensa, algo similar ao besta ou idiota em português.

⁸⁸ Expressão informal também para se referir a uma dança agitada.

⁸⁹ Uma música que se popularizou durante a Revolução Americana, é informalmente considerada como uma música nacional popular.



Esse número (01:27:44) é apresentado em um amplo salão de dança, o cenário é dividido em dois: à direita estão coqueiros em uma parede com fundo branco e à esquerda está estampada a Ponte Manhattan, importante referência da cidade de Nova York. As cores que predominam nas indumentárias tanto de Carmen Miranda como nas dos dançarinos são: rosa, roxo e branco.

A única personagem que tem uma indumentária fora dessa paleta de cores é Vicky Lane, que aparece em um vestido azul com uma ornamentação em vermelho no cabelo.



O final do filme deixa claro que a Fox ainda estava empenhada em produções que promovessem a Política da Boa Vizinhança. Ruy Castro escreveu, em tom de brincadeira em seu livro, que o filme se passa no Canadá para não irritar nenhum outro país da América Latina, porém, há de se considerar que tal observação deve ter sua parcela de verdade.

CAPÍTULO III

I. A Ausência

Ao considerar os três filmes como um conjunto analítico a primeira característica em evidência que pudemos observar é referente à ausência das mulheres latino-americanas nas tramas. Carmen Miranda representa personagens ora mais importantes ora menos nos filmes, mas todos os outros coadjuvantes latino-americanos são interpretados por homens. Nenhuma mulher latino-americana, além de Carmen tem sequer uma fala em algum dos filmes, aqui também estamos considerando as diferenças expressivas de enredo do último filme, que acontece em um local diferente e apresenta uma “realidade absolutamente intangível” como observado por Tânia Garcia, o que devemos considerar para que a análise seja mais cuidadosa. Consideramos que a construção deste enredo se apresentou de uma forma muito mais descolada da realidade do que os outros dois apresentados, em decorrência desse fato, não faria sentido problematizar a questão de que não existem mais mulheres latino-americanas nas Rochosas no Canadá.

Portanto, referindo-nos aos dois primeiros filmes observamos que as mulheres que aparecem além de Carmen Miranda ocupam principalmente papéis alegóricos, mas nunca de coadjuvantes. As mulheres latino-americanas ou estão ocupando um lugar ao lado dos homens no cassino ou estão dançando, junto com Carmen Miranda no palco e nas suas vilas como no caso de *Down Argentine Way*. Em 1940, para os roteiristas dos grandes estúdios de Hollywood, as mulheres latino-americanas então eram ótimas acompanhantes e exímias dançarinas, mas aparentemente não trabalhavam, nem nas lavouras, nem nos hotéis, e nos Cassinos apenas como dançarinas.

Entretanto, o trabalho feminino na Argentina na década de 1940 era bastante difundido desde a era da modernização do país, o que resultou em um aumento expressivo da participação da mulher argentina no mundo do trabalho entre os anos de 1890 a 1940, principalmente nos setores da economia urbana, como a indústria, comércio, serviços administrativos e educação. O processo de modernização da Argentina reorganizou o mundo do trabalho e a participação das mulheres nele. Com o crescimento das grandes cidades como Buenos Aires, pode-se observar um aumento das ocupações consideradas “modernas” nas grandes cidades em relação ao trabalho

artesanal ocupado pelas mulheres no interior, mas essas novas ocupações em espaços considerados “modernos” não rompiam com as tarefas domiciliares, historicamente atribuídas às mulheres, como a lavagem de roupas, costura e limpeza.⁹⁰ Em Cuba, a constituição de 1940 também delimitara um novo marco para as mulheres cubanas no mercado de trabalho, foi um momento de expansão do trabalho tanto em números absolutos quanto em ocupações que as mesmas poderiam exercer.⁹¹

Considerando essas análises sobre o trabalho feminino nos dois países é importante notar como os produtores dos filmes ignoram a questão da mulher latino-americana. As mulheres cubanas e argentinas não parecem sequer existir na vida pública do país fora de espaços de dança, ocupando assim lugares estritamente alegóricos nas tramas apresentadas. A não representação dessas mulheres também é um tipo de representação da mentalidade que os produtores dos filmes tinham delas. Excluí-las da vida pública, a não ser como dançarinas dentro dos cabarés e cassinos nos dá um direcionamento da mentalidade implícita nos filmes. A vida noturna e as festas eram repletas de mulheres, brancas, magras e bem ornamentadas, dançarinas sorridentes. Já a vida pública, diária, do trabalho, estava repleta de homens. Aparentemente, às mulheres argentinas e cubanas, especificamente às negras, foram designados, nos filmes, papéis referentes ao lar, quando não eram completamente desconsideradas, em sua existência, pelos produtores.

As mulheres negras foram excluídas de praticamente todas as produções, até mesmo as alegóricas, e não ocupam lugar nenhum talvez por um duplo movimento de exclusão social, tanto em seus países de origem quanto nos Estados Unidos. Isabella Goulart expõe em sua dissertação de mestrado *A Ilusão da Imagem: o sonho de estrelismo brasileiro em Hollywood*,⁹² que, já em 1920, duas décadas antes do período estudado na presente monografia, a negritude era um aspecto evitado nos padrões femininos de beleza, tanto em Hollywood como no contexto brasileiro. E, em sua tese de doutorado *Perdidos na tradução: as representações da latinidade e*

⁹⁰ QUEIROLO, Graciela. *El Trabajo Femenino En La Ciudad De Buenos Aires (1890-1940): Una Revisión Historiográfica*. Revista TEMAS DE MUJERES Año 1 N°1 2004. Pp. 55- 87

⁹¹ RAMIRÉZ CHICHARRO, Manuel. *El activismo social y político de las mujeres durante la República de Cuba (1902-1959)*. Revista Eletrônica da ANPHLAC. N 20. 2016. Pp.141-172.

⁹² GOULART. Idem.

as versões em espanhol de Hollywood no Brasil (1929-1935)⁹³, ela observa que a tendência de representação dos latino-americanos no cinema de Hollywood permanecia a mesma: “para que artistas latinos alcançassem o estrelato no cinema norte-americano, era impreterível ter a pele branca.”⁹⁴

Mas, o que exprimia a “latinidade” também era a pele negra, se, masculinas, e acompanhadas de maracas e dança, como é o caso da representação dos *Nicholas Brothers*, dupla de irmãos negros, sapateadores e norte-americanos. Mas que, pela lógica dos produtores da Fox, tinham muito a ver com a América Latina. Isso provavelmente se deve ao fato da identidade norte-americana ser construída a partir da sentimento de alteridade, como observado por Isabella Goulart. O WASP (white, anglo-saxon and protestant) era a norma norte-americana, e o que não se encaixava nela, poderia ser considerado estrangeiro. Essa dialética entre dois opostos possibilita que muitos dos grupos que não são WASP sejam encaixados em diferentes grupos étnico-raciais conforme as demandas daqueles que têm, cultural e politicamente, o domínio da classificação e atribuição de valores aos diferentes grupos étnico-raciais.

Há de ser considerado que a ausência, assim como os estereótipos, também implicam em uma devastação psíquica, mas substituindo os retratos sistematicamente negativos por uma completa invisibilidade. As muitas ausências são característica importante dos filmes hollywoodianos, muitas figuras que constituíram e ainda constituem as sociedades latino-americanas foram excluídas nas representações da América Latina. Porém, o contexto político dos Estados Unidos demandava que, de alguma forma, os latino-americanos fossem representados em suas telas, e, mesmo que de maneira arbitrária, isso foi feito. O *South American Way* idealizado pelos roteiristas fora extremamente generalizado, e, no resultado, pouco representava aqueles que tentava representar.

⁹³ GOULART, Isabella Regina Oliveira. Perdidos na tradução: as representações da latinidade e as versões em espanhol de Hollywood no Brasil (1929-1935). 2018. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, University of São Paulo, São Paulo, 2018.

⁹⁴ GOULART. Idem.

II. O *South American Way* de Hollywood

Enxergar o outro e, conseqüentemente, desenvolver estereótipos sobre a sua figura e atuação no mundo é um processo natural ao ser humano e estes também já estavam presentes na sociedade norte-americana. Porém, O *South American Way*, especificamente, foi um conjunto de representações construído na década de 1940 especialmente para a Política da Boa Vizinhança. O que a indústria cinematográfica -mas não apenas ela- fez foi institucionalizar e fazer a manutenção sistemática desses estereótipos já existentes. Antes de 1940, especificamente em 1926 a Fox Films desenvolveu um concurso de beleza fotogênica para atores e atrizes latino-americanos. A dissertação de Isabella Goulart, *A Ilusão da Imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood*, analisou as primeiras tendências de representação dos latino-americanos no cinema hollywoodiano e afirma que a latinidade “como síntese de identidades étnico-nacionais” e a necessidade de manter a branquitude para as representações destas, fazem parte da construção de uma “nação hegemonicamente imaginada (STAM, SHOHAT, 2006; p.348) de bases eurocêntricas que dominou a narrativa-mestra de produções hollywoodianas”⁹⁵. Nenhum dos dois artistas do casal vencedor do concurso triunfou em suas carreiras em Hollywood, porém, o concurso foi historicamente significativo por mostrar o “sistema de negociação [de Hollywood] no qual a identidade étnica operou como um fator de comunicação [...] com produtores e profissionais do marketing da indústria hollywoodiana empregando esforços para criar estrelas que correspondessem a uma imagem de “latinidade”.⁹⁶

Na década seguinte ao período estudado as tendências de representação e adaptação do *American Way* para o *South American Way* não tiveram grandes mudanças. O padrões de beleza e o discurso se mantiveram. Para Tatiane Lico Pieroni em *American Way of Life – Um estudo sobre os padrões de beleza, moda e comportamento feminino na Revista Life en español (1955-1959)*, em que estudou uma revista norte-americana adaptada para o público latino-americano “os padrões de beleza concebidos e, os quais, eram disseminados na revista são,

⁹⁵ GOULART, Idem. P.57

⁹⁶ Idem. P. 130

em sua maioria, mulheres brancas, magras e jovens. A América Latina, praticamente, não aparece nesta concepção de beleza e quando aparece é como uma beleza exótica.”⁹⁷

No período estudado, considerando a ausência de outras representações de mulheres latino-americanas em papéis de protagonismo ou como coadjuvantes, a afirmação do *South American Way* fica quase toda a cargo da atuação de Carmen Miranda. Provavelmente, é também por esse motivo que tantos estudos históricos e sociais recaíram sobre a sua atuação na época. Ela serviu como referência principal de latinidade dos grandes estúdios dos Estados Unidos durante um período consideravelmente longo. O que foi identificado na atuação de Carmen Miranda foi o completo esvaziamento de identidade (brasileira ou latino-americana) por sua construção performática que se ligava aos públicos latino-americanos através de estereótipos, que, ofendiam os mesmos e agradavam o público médio norte-americano.

O Escritório teve grandes problemas para fazer com que algum filme tivesse ampla aceitação pelo público latino-americano, Vicki L. Ruiz e Virginia Sánchez Korrolelencam uma série de razões pelas quais as produções hollywoodianas não conseguiram construir um *South American Way* o suficientemente convincente.

Para as historiadoras, as causas da incapacidade de Hollywood de acertar eram múltiplas. Em primeiro lugar as filmagens não eram feitas nos países, era comum que os produtores apenas inserissem imagens panorâmicas dos monumentos históricos dos países no início dos filmes. Em segundo lugar, nenhum dos envolvidos nas produções dos filmes tinham qualquer tipo de conhecimento cultural sobre a América Latina, também baseando as suas representações em estereótipos. As autoras analisaram alguns dos comentários de Mack Gordon, um dos compositores oficiais de Miranda na Fox. Ao ser questionado sobre as representações da América Latina em suas músicas para *Weekend in Havana*, ele explicou: "I feel confident of turning out a good job - I've been smoking Havana cigars for fifteen years!". Ao ser feito o mesmo questionamento para o filme *That Night in Rio* (1941) ele respondeu: "When we wrote the songs for that night in Rio, we went to Monterey and took an isolated cottage on the bay there. You see, Rio an undifferentiated, spectacular, Latin Other." Tais afirmações demonstram

⁹⁷ PIERONI, Tatiane Lico. American way of Life – Um estudo sobre os padrões de beleza, moda e comportamento feminino na Revista Life en español (1955-1959). Trabalho de Conclusão de Curso, UNIFESP, Guarulhos, 2016. P. 56

que a pesquisa etnográfica feita para as representações dos países latino-americanos era praticamente nula. A terceira causa das constantes recusas dos filmes hollywoodianos pelo público latino americano era, segundo as autoras, o próprio papel que Carmen Miranda ocupava nos filmes. Segundo as autoras, além de nunca interpretar o papel principal, ela funcionou como um fetiche exótico e ultrajante. As formas de representação dela permaneceram consistentes: suas roupas coloridas e vistosas, frequentemente adornadas com frutas, seus gestos corporais de ritmos e estilo de dança, com suas incessantemente expressivas manipulações oculares, com "estrangeirismos" inerentes aos seu Português nativo, combinado com o sotaque inflado e os malapropismos linguísticos do inglês falado.⁹⁸

A partir da análise das representações de Carmen Miranda, é possível identificar características permanentes utilizadas para retratar o *South American Way*. As décadas de 1930 e 1940 foram o momento de invenção do cinema em cores, com a criação do Technicolor, portanto, as paletas de cores estavam sendo descobertas assim como as suas possibilidades de utilização. A cor vermelha, que acompanha a cantora em quase todos as suas sequências, além de aproximar a indumentária da personagem às cores da bandeira norte-americana também é uma cor que foi constantemente utilizada para expressar feminilidade, sensualidade e sedução. Em todos os seus números musicais Carmen está sempre de vermelho, apenas no último número de *Springtime in the Rockies* nenhum tom de vermelho pode ser identificado, dando lugar às cores rosa, branca e roxa.



⁹⁸ RUIZ. Vicki L.; KORROL, Virginia Sánchez. *Latina Legacies: Identity, Biography, and Community*. Oxford University Press, USA, 2005. Tradução por mim.





As flores também são característica constante, tanto na indumentária de Carmen como na montagem do cenário, que apresentam coqueiros e um alto grau de ruralização. Essa escolha reforça muito o exotismo referenciado à América Latina e à tropicalidade intrínseca ao país e à personalidade dos latino-americanos. A tropicalidade, remetida ao maior contato com a natureza e com o ambiente rural está prescrita nas cores de Carmen Miranda, além de poder estar atrelada ao contato íntimo que os latino-americanos teriam com os animais, nos filmes exemplificado pelos argentinos que conversam com seus cavalos e cubanos que trabalham com eles. Em *Down Argentine Way* o fato do argentinos conversarem com seus cavalos exprime um aspecto de animalização dos trabalhadores argentinos retratados. Em *Week-End in Havana*, os cubanos trabalham com eles, e, como observado por Tânia Garcia “não há máquinas no campo. Tudo é feito por homens e animais, como se se encontrassem nas mesmas condições”⁹⁹



⁹⁹ GARCIA. Idem. P.161



O melodrama também foi essencial à mulher latino-americana no sentido da pedagogização dos seus relacionamentos privados. Esse tipo de filme, não à toa construído especialmente para o público feminino, popularizou estereótipos de mulheres e instituiu a dialética de mulher pública e mulher privada, que também fora transportada, no cinema hollywoodiano à dialética entre mulher latino-americana e mulher norte-americana. Os filmes “ensinavam o amor romântico, no espaço da experiência privada, no enaltecimento e na devoção ao gênero feminino reduzido à figura da mulher cruel, lasciva, pecadora, traidora e, não raras vezes, a mulher pública. Essa pedagogia do amor e do espaço da intimidade privada era mercantilizada pelos meios que a agenciavam.”¹⁰⁰. Nesse sentido a lógica das protagonistas de Carmen, que já não agradavam pela forma na qual representavam a mulher latino-americana, também atuou nas mulheres que a assistiam como uma forma de internalização dos estereótipos femininos, ensinando como o amor poderia ser vivenciado pelas diferentes classes. Como aponta Rita Moreno, atriz porto-riquenha que conheceu Carmen e dá seu depoimento à Helena Solberg no filme *Banana is my business*:

“Nós todas éramos seduzidas e abandonadas. A regra era que o americano, ou europeu jamais se envolveria seriamente com uma latina. Tudo o que posso fazer é usar a minha experiência como exemplo,

¹⁰⁰ BRAGANÇA, Mauricio. *Pontes Nada Clandestinas: melodrama, carnaval e nação nas trocas entre Brasil e México*. In. BRASIL. Dossiê Sangue Latino. Revista Filmecultura. N. 57. outubro · novembro · dezembro 2012

quando vim para cá eu era uma jovem latina, e eu aprendi rapidamente que o único jeito de fazer as pessoas prestarem atenção em você é sendo vivaz (*vivacious*) e incendiária (*fire*). Você tinha que ser exageradamente caricaturizada para que os produtores americanos prestassem atenção em você.”¹⁰¹

Todas as três personagens interpretadas por Carmen Miranda nos filmes apresentam, em menor ou maior grau, características de “mulher pública”. Elas se apresentam em Cassinos, dançam e exibem seus corpos a noite, características que as afastam da moral da mulher domesticada, que está muito mais próxima de um ambiente do lar do que de espaços prosaicos como podem ser considerados os dos Cassinos. Na figura da secretária brasileira Rosita, analisando uma de suas -muitas- especificidades, podemos perceber como o retrato foi de uma mulher que, antes da chegada do norte-americano, estava praticamente a esmo, como se estivesse a espera de algo para fazer. O fato de um desconhecido bêbado, tê-la contratado em Detroit e levado, na mesma noite, ela e seus irmão para o Canadá, os desloca de qualquer contexto que eles pudessem ter, como trabalho e família. São personagens que foram constituídos como aventureiros, que aparentemente na falta do que fazer, não exitaram em acompanhar um homem bêbado para as Montanhas Rochosas no Canadá.

III. Carmen Miranda: muitas em uma

Os filmes escolhidos foram produzidos no início da carreira de Carmen Miranda como atriz de Hollywood. A atriz ficou conhecida como a embaixatriz do samba ao decolar sua carreira internacional, inicialmente na década de 30, no Brasil, e posteriormente nos Estados Unidos em meados dessa mesma década, em musicais da Broadway, e a partir de 1940 no cinema. A sua grande fama internacional apresentou cultural e comercialmente o samba brasileiro, por meio da peculiaridade da sua atuação e sua grande capacidade de adaptação a diversos meios audiovisuais da época.

¹⁰¹ SOLBERG, Helena. *Carmen Miranda: Bananas is my business*. Estados Unidos, 1995. 01:01:34

A luso-brasileira Maria do Carmo Miranda da Cunha, ou apenas Carmen Miranda, decolou em sua carreira em um contexto nacional extremamente nacionalista. Ela fez a sua fama no país com a interpretação de marchinhas e do samba, durante um período em que a elevação da importância das práticas consideradas étnicas como o carnaval e a capoeira, conferiu à sua atuação maior visibilidade. Posteriormente, em Hollywood, as suas atuações começaram a se modificar diante das demandas de representações não só do Brasil, como da América Latina no geral.

Dentro da academia, a sua história e atuação foram estudadas a partir de diferentes perspectivas, e há, no cinema, diversos documentários sobre sua carreira e vida. O livro *O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda*, fruto do doutorado da historiadora Tânia da Costa Garcia foi indispensável à nossa pesquisa, por oferecer um panorama da vida e da importância, nacional e internacional, dessa intérprete, dançarina e atriz.

Tânia Garcia analisou a história e a atuação de Carmen a partir de fontes brasileiras e das críticas que circularam no Brasil e no mundo face a sua massa de fãs. Especificamente, usou o jornal *O Cruzeiro*. Ao remontar as origens da sua baiana estilizada, criada para o filme *Banana da Terra*, Garcia explica que a origem e o sucesso da baiana de Carmen não estão unicamente ligados a sua atuação exterior, e explica que a indumentária foi construída para a atuação de Carmen no filme, para a interpretação da música de Dorival Caymmi, *O que é que a baiana tem?*

¹⁰².

Antonio Pedro Tota também analisou a atuação de Carmen Miranda nos Estados Unidos, em específico a sua relação com a Política da Boa Vizinhança. Segundo o historiador as apresentações de Carmen Miranda e as músicas apresentadas pela artista nos filmes, subordinadas às Políticas da Boa Vizinhança, deixaram de ser manifestações típicas da cultura brasileira. “A mistura de habanera, rumba, samba-jongo, tango, marchinha e outros gêneros era, na verdade mais adequada ao gosto pouco refinado do público médio americano. [...] Carmen não tinha mais uma identidade nacional. Transformara-se em um estereótipo de mulher latino-americana”¹⁰³. A baiana de Carmen se adaptava aos poucos à toda América Latina ao

¹⁰² GARCIA. Idem. p.111.

¹⁰³ TOTA, Antonio Pedro. *“O Imperialismo Sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra.”* Companhia das Letras, 2000. P. 29.

mesmo tempo em que deixava de representar o Brasil. A impressão que temos da baiana estilizada cosmopolita é que ao representar tudo ela fica esvaziada de qualquer identidade, e agradava pouco aos países os quais ela tentava representar.

No contexto de modernização do estado a partir do nacionalismo varguista emerge uma necessária cultura de massas essencialmente brasileira para o projeto.¹⁰⁴ Isso explica em parte o fato da baiana de Carmen Miranda ter nascido com características menos regionais e mais cosmopolitas, principalmente no caso da indumentária luxuosa, pensada para o cinema, que é uma arte voltada ao grande público, e para as suas apresentações no Cassino da Urca, localizado em uma grande cidade, capital do país, e frequentado pelo mais diversificado público, onde Carmen Miranda foi descoberta pelo produtor norte-americano Lee Schubert.

Analisando também a baiana estilizada de Carmen e a relacionando com as cabareteras mexicanas, Maurício de Bragança identifica a tendência de performance construída para os corpos e atuação das outras mulheres latino-americanas,

“Agregando elementos de diversas procedências, o corpo da baiana toma a forma indicativa de uma tradição. O recorte da letra de Caymmi se assemelha muito à estratégia de decupagem do corpo da rumbera pelos filmes de cabaretera, inclusive incorporando a este corpo “brasileiro” o mesmo movimento sensual que caracterizaria o bailado da “similar mexicana”.¹⁰⁵

A análise de Maurício de Bragança é feita mediante a comparação das representações das mulheres mexicanas mas que pode facilmente ser feita com mulheres de outras nacionalidades latino-americanas, uma vez que a tendência observada foi a de formação de um imaginário norte-americano que descaracterizou as especificidades da extensa população da América Latina nas suas interpretações, as transformando apenas em instrumentos de manutenção da alteridade estadunidense em relação aos vizinhos latino-americanos.

Dentre tantos documentários feitos sobre Carmen, destaco aqui o *Banana is my Business* (1995) da cineasta brasileira Helena Solberg. O documentário é uma espécie de docudrama, que mistura a documentação da vida da artista com momentos de reflexão e poesia da diretora. Além

¹⁰⁴ TOTA. Idem.

¹⁰⁵ BRAGANÇA, Maurício de. *Carmen Miranda e a cabaretera mexicana Corpo, fronteira e mediações em torno do nacional-popular na cultura latino-americana*. Revista Fronteiras. Vol. X Nº 3 - setembro/dezembro 2008

de representar a Carmen na pele do transformista Erick Barreto, o que traz à tona questões acerca da performatividade e construções de identidade, caminhos tomados por Carmen durante toda a sua carreira. O documentário reflete sobre uma característica de Carmen que muito agrega ao nosso trabalho, é o fato de que a artista viveu interpretando a si própria. No drama de seu documentário, também de cunho biográfico, Helena Solberg explora o mistério que ficava escondido atrás da caricatura de Carmen, demonstrando, através de seu argumento, que a performatividade latino-americana e brasileira era constantemente exigida da atriz em todos os espaços pelos quais circulava, não sobrando brechas para uma atuação espontânea.

A análise de Fernando Balieiro, que reflete sobre como os homossexuais encararam a performatividade de Carmen Miranda pode nos dar caminhos para entender o porquê da escolha de Helena Solberg de colocar Erick Barreto para interpretar a artista. A maneira como os homossexuais experienciam a sua cultura pode ser considerada um gênero de linguagem, que parte de uma visão de mundo extremamente estilizada, que a princípio poderia parecer apolítica, porém, o autor ressalta que “a bibliografia recente o explora como este pode se constituir como uma forma de subversão por meio da ênfase no artifício que expõe a arbitrariedade daquilo que é naturalizado por meio da cultura: em especial, as normas de gênero”¹⁰⁶. A estilização, a caricaturização extrema dos estereótipos e a disposição à tudo aquilo que é espalhafatoso faz parte da maneira performática que o homossexual reinterpreta o gênero, ao mesmo tempo em que pode fazer uma crítica a sua normatividade¹⁰⁷. Carmen Miranda, e todas as chamadas “Divas” que a sucederam fizeram parte da cultura homossexual também pois a performance faz a paródia do que é naturalizado na sociedade. Quando colocada a norma em evidência de maneira caricata e exagerada, o que era natural começa a parecer incômodo.

Carmen parece se encontrar nessa linha tênue entre reforço e crítica ao estereótipo que ela se tornou e o documentário de Helena Solberg deixa esse incômodo no telespectador, uma ânsia de descobrir exatamente com qual das duas intenções a artista performou durante toda a sua

¹⁰⁶ BALIEIRO, Fernando Figueiredo. *Consumindo Carmen Miranda: deslocamentos e dissonâncias nas recepções de um ícone*. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 269-290, Apr. 2017.

¹⁰⁷ “Judith Butler encontra na paródia um meio de subversão de normas identitárias, quando esta expõe a arbitrariedade social daquilo que se naturaliza por meio de discursos e práticas. Não se trata de qualquer paródia: “o deslocamento parodístico, o riso da paródia, depende de um contexto e de uma recepção em que se possam fomentar confusões subversivas” (Butler, 2003, p. 198)”. Idem.

carreira. A intenção da artista, segundo ela mesma, sempre fora representar o Brasil, porém, não é possível afirmar, mesmo com a sua caricaturização expressiva, seu jeito espalhafatoso e a sua disposição para rir de si mesma, que em algum momento sua atuação foi lida como uma crítica às representações estereotipadas das mulheres latino-americanas. Principalmente pelo fato de sua imagem ter sido extremamente consumida pelo público *mainstream* norte-americano, que, provavelmente, não apresentava desconforto à maneira extremamente caricata e deslocada da realidade na qual Carmen atuava.

A atuação de Carmen, sob a demanda de representar todas as mulheres latino-americanas resultou em um esvaziamento completo de representação plausível para o público. Ela constituiu uma personagem singular, que representava a si mesma através da junção de diversas características brasileiras e latino-americanas mas que não foi verossímil à realidade de nenhuma mulher em específico que não fosse ela mesma. Diante do fracasso que fora a primeira tentativa de representação dos latino-americanos no cinema na década de 1920, em 1940 Carmen parece ter sido o único tipo possível de representação de mulher latino-americana pois assumia em sua atuação todos os estereótipos impostos pela indústria e público norte-americano. E mesmo com a Política da Boa Vizinhança em vigência, há de se ter em mente que o público a ser agradado sempre fora o norte-americano, que, como grupo dominante, não abria mão de sua identidade e não se dispunha a assistir, no cinema, representações que não reafirmassem a sua posição social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do presente trabalho podemos considerar que a Política da Boa Vizinhança constituiu-se de maneira importante no terreno da cultura. A *psychological warfare* ou guerra psicológica, como tática de combate, confere aos estudos históricos culturais da área do cinema, por exemplo, grande importância, pois nos possibilita esmiuçar táticas de relações políticas internacionais bastante significativas. O cinema, considerado como a arte do século, foi um importante aparato de Guerra estadunidense e da política externa desse país

Considerando que “imagens positivas podem ser sinais de insegurança e Hollywood, afinal de contas, jamais mostrou-se preocupada por apresentar ao mundo filmes que retratassem os Estados Unidos como uma terra de gângster, assassinos e estupradores”¹⁰⁸ podemos constatar que, a construção dos estereótipos tão evidentes e intensos nos filmes apresentados também é proporcional à instabilidade política do momento da Segunda Guerra Mundial para o país.

A análise do estereótipos é um terreno sensível como apontado por Robert Stam. Os problemas da linguagem do estereótipo é que ele apresenta certa instabilidade histórica, e se isso não for levado em conta, podemos atribuir mais ou menos valor ao que é, de fato, representado. No caso de Carmen Miranda esse terreno fica ainda mais frágil, uma vez que a artista e outros brasileiros também foram responsáveis pela constituição da sua personagem, que em Hollywood, fora adaptado a cada contexto de seus filmes. Constatamos que os estereotipados também tem a capacidade de fazer a manutenção do estereótipo e se relacionam com estes mais do que poderíamos supor à primeira vista.

Levando em consideração a importância da trajetória de Carmen Miranda em específico, que pela magnitude de sua carreira foi colocada e colocou-se no centro das questões acerca da representação da latino-americanidade podemos entender que Carmen Miranda negociou seus estereótipos e suas representações com os produtores hollywoodianos assim como a Política da Boa Vizinhança também fora negociada entre Estados Unidos e as elites latino-americanas. Carmen fora alvo de críticas e elogios exatamente acerca dessa questão e viveu inúmeras tentativas de reconciliação entre o que era, e o que representava tanto nos Estados Unidos quanto na América Latina e no Brasil mais especificamente.

¹⁰⁸ STAM. Idem.

A opção pela interseccionalidade entre a latino-americanidade e o feminino proposta no início do trabalho visou pensar um duplo padrão de representação estereotipada das quais as mulheres latinas estavam sujeitas, porém, durante o trabalho, ficou explícito que as mulheres latino-americanas, para os produtores de *hollywood* só teriam o seu local de representação se apresentassem um altíssimo teor de excepcionalidade, como o caso de Carmen Miranda. Portanto, além da necessária análise dos filmes, seriam necessárias mais inúmeras páginas para desenvolver acerca da devastação psíquica acarretada pela invisibilidade.

REFERÊNCIAS

FILMOGRAFIA

Down Argentine Way, 1940. 89 min. Cor. 20th Century-Fox. Direção de Irving Cummings. Estreia: 11/10/1940

Week-End in Havana, 1941. 81 min. Cor. 20th Century-Fox. Direção de Walter Lang. Estreia: 17/10/1941

Springtime in the Rockies, 1942. 91 min. Cor. 20th Century-Fox. Direção de Irving Cummings. Estreia: 6/11/1942

Carmen Miranda: Bananas is my business, 1995. 91 min. Cor. Channel Four Films e Riofilme. Direção de Helena Solberg. Estreia: 9/07/1995

La Paloma: History and Mystery of World's Most Popular Song, 2008. 52 min. Cor. Films for the Humanities & Sciences e Films Media Group. Direção de Sigrid Faltin.

FONTES

UNITED STATES. HARRISON, Jhon Park; ULIBARRI, George S. (Catalog.). “*Guide to Materials On Latin America In the National Archives of the United States.*” Washington, D.C.: National Archives and Records Administration, 1987.

UNITED STATES; “*History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs.*” Washington, U.S. Govt. Print. Off., 1947.

SITES

EUA. Library of Congress. Cinematic Treasures Named to National Film Registry. December, 2017. <https://www.loc.gov/item/prn-14-210/new-films-added-to-national-registry/2014-12-17/>

THE NEW YORK TIMES. “‘*Week-End in Havana, 'a Color-ful and Lively Visit to An- other Cinematic Hot Spot, at the Roxy*’” By Bosley Crowther Nov. 8, 1941. Disponível em:

<<https://www.nytimes.com/1941/11/08/archives/weekend-in-havana-a-color-ful-and-lively-visit-to-an-other.html>>

THE NEW YORK TIMES. “Then as Now, Businessmen Bent on Power ‘The Men Who Built America,’ on the History Channel” By NEIL GENZLINGER OCT. 15, 2012. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2012/10/16/arts/television/the-men-who-built-america-on-the-history-channel.html>>

NATIONAL LIBRARY OF CONGRESS. Chronicling America. <<https://chroniclingamerica.loc.gov/newspapers/>>

Internet Movie Database. “Best Movies of the 1940's”. Disponível em: <<https://www.imdb.com/list/ls000036602/>>

DIRKS, Tim. AMC Filmsite. “Melodrama Films”. Disponível em: <<https://www.filmsite.org/melodramafilms.html>>

ALOYSIO de Oliveira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa586430/alloysio-de-oliveira>>. Acesso em: 25 de Jun. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

BIBLIOGRAFIA

ABEL, Richard. *Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano*. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (Orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Cosac & Naify, 2001.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. “Carmen Miranda e a performatividade da baiana”. *Contemporânea: Revista de Sociologia da UFSCar*. v. 5, n. 1 p. 207-234 Jan.–Jun. 2015

_____. Fernando Figueiredo. *Consumindo Carmen Miranda: deslocamentos e dissonâncias nas recepções de um ícone*. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 269-290, Apr. 2017.

BENDASSOLI, Pedro Fernando. *Público, privado e o indivíduo no novo capitalismo*. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 12(2): 203-236, novembro de 2000.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (tradução da segunda versão em alemão), 1991, p. 289.. In. DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 3ª Ed, 2015.

BRAGANÇA, Mauricio. *Pontes Nada Clandestinas: melodrama, carnaval e nação nas trocas entre Brasil e México*. In. BRASIL. Dossiê Sangue Latino. Revista Filmecultura. N. 57. outubro · novembro · dezembro 2012

_____, Maurício de. *Carmen Miranda e a cabaretera mexicana Corpo, fronteira e mediações em torno do nacional-popular na cultura latino-americana*. Revista Fronteiras. Vol. X Nº 3 - setembro/dezembro 2008

BRITO ALVARADO, Xavier; CAPITO ALVAREZ, José. *El melodrama como discurso histórico, político y mediático en América Latina, la otra modernidad*. Acad. (Asunción), Asuncion , v. 6, n. 2, p. 192-203, dic. 2019 .

BRODA, Paula de Castro. *“This is our fight!”: as animações de Hollywood utilizadas como propaganda política durante a II Guerra Mundial*.” Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2017.

CASTRO, Ruy. *“Carmen, Uma Biografia.”* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GARCIA. Tânia da Costa. *O It verde e amarelo de Carmen Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2004.

_____, Tania da Costa.. *“Carmen Miranda e os Good Neighbours”*. Diálogos, DHI/UEM, v. 7. p. 37-46, 2003.

GOULART, Isabella. *A Ilusão da Imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood*. Dissertação de mestrado. USP, São Paulo, 2010.

_____. Isabella Regina Oliveira. *Perdidos na tradução: as representações da latinidade e as versões em espanhol de Hollywood no Brasil (1929-1935)*. 2018. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, University of São Paulo, São Paulo, 2018.

HERNANDÉZ, Tanya Katerí. “*Subordinação racial no Brasil e na América Latina: o papel do Estado, o Direito Costumeiro e a Nova Resposta dos Direitos Civis*”. Tradução Arivaldo Santos de Souza e Luciana Carvalho Fonseca. Salvador: EDUFBA, 2017.

HOBBSAWM. Eric. *Era dos Impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LAGNY, Michelle. “O cinema como fonte da História”. In: NOVOA, Jorge et al (Orgs.) *Cinematógrafo. Um olhar sobre a História*. Salvador: EdUFBA; São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

MACEDO, K.; SANT’ANNA, M. *O primitivo flerta com o moderno: os filmes de Carmen Miranda como encenação das relações entre Estados Unidos e América Latina na Política da Boa Vizinhança*. Visualidades, v. 17, p. 24, 18 set. 2019.

MATIRN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

MARTIN, Marcel. “*A linguagem cinematográfica*.” 2. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2009.

MORAES, Isaias Albertin. *Política e cinema na era da boa vizinhança (1933-1945)*. Revista História e Cultura, Franca, v. 4, n. 1, p. 277-301, mar. 2015.

MORAES, Isaias Albertin. *Política e cinema na era da boa vizinhança (1933-1945)*. Revista História e Cultura. Franca, V.4, nº1. P277-301, Mar, 2015.

MOTA, Sergio. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. Tempo soc., São Paulo, v. 16, n. 1, p. 333-336, June 2004.

NIGRA, Fábio Gabriel. *El cine histórico de Hollywood como acción hegemónica*. Revista Anos 90, Porto Alegre, V. 22, N. 42, P. 375-405, dez, 2015.

PAQUETTE, Catha. “*Soft Power: The Art of Diplomacy in US-Mexican Relations, 1940- 1946*”. In. CRAMER, Gisela; PRUTSCH, Ursula (Orgs.). “*¡Américas unidas! : Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-46)*.” Iberoamericana Vervuert, 2012.

PIERONI, Tatiane Lico. *American way of Life – Um estudo sobre os padrões de beleza, moda e comportamento feminino na Revista Life en español (1955-1959)*. Trabalho de Conclusão de Curso, UNIFESP, Guarulhos, 2016.

PRADO, M. “*Ser ou não ser um bom vizinho: América Latina e Estados Unidos durante a guerra*.” Revista USP, n. 26, p. 52-61, 30 maio 1995.

PHILIPPOU, Styliane. Un modernismo vanidoso: Espacios de ocio turísticos durante los años cincuenta en Miami y La Habana. **au**, La Habana , v. 36, n. 1, p. 62-85, abr. 2015

QUEIROLO, Graciela. *El Trabajo Femenino En La Ciudad De Buenos Aires (1890-1940): Una Revisión Historiográfica*. Revista TEMAS DE MUJERES Año 1 N°1 2004. Pp. 55- 87

RAMIRÉZ CHICHARRO, Manuel. *El activismo social y político de las mujeres durante la República de Cuba (1902-1959)*. Revista Eletrônica da ANPHLAC. N 20. 2016. Pp.141-172.

RUIZ. Vicki L.; KORROL, Virginia Sánchez. *Latina Legacies: Identity, Biography, and Community*. Oxford University Press, USA, 2005.

RAMIRÉZ-BERG, Charles. “*Stereotyping in films in general and of the Hispanic in particular*”. Apud. GOULART, Isabella. *A Ilusão da Imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood*. Dissertação de mestrado. USP, São Paulo, 2010.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Editora Papirus: São Paulo. 3ª Edição.

_____. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: EDUSP, 2008, c2007.

TOTA, Antonio Pedro. *“O Imperialismo Sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra.”* Companhia das Letras, 2000.

VALIM, Alexandre. *“Imagens Vigradas: Uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria 1945-1954”*. Tese de doutorado. UFF, Niterói, 2006.

VILLAÇA, Mariana. *Estados Unidos: “farol” e “polícia” da América Latina*. In: MUNHOZ, Sidnei J. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (orgs.). *Relações Brasil - Estados Unidos. Séculos XX e XXI*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2011, p. 65-102.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WILLIAMS, Alan Larson. *Film and nationalism*. Rutgers University Press: London. 1ª Edição, 2001.